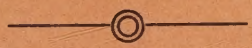
ROBERT PRUTZ

und

SEINE KOMÖDIEN.



VON

HERBERT NEUMANN

ROBERT PRUTZ

und

SEINE KOMÖDIEN.

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät

der Universität Marburg

zur

Erlangung der Doktorwürde

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

vorgelegt von

HERBERT NEUMANN

aus **Riga** (Livland).

Marburg 1913.

Typo-Lithographie Emil Ussleber, Riga.

Von der Philosophischen Fakultät angenommen am 15. April 1913.

Berichterstatter: **Prof. Elster.**

Дозволено цензурою. Рига, 4-го іюля 1913 г.

Meiner Mutter.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41556031_0076

LITERATUR.

Robert Prutz: „Dramatische Werke", 4 Bde., Leipzig 1847—1849.
Bd. 1: „Nach Leiden Lust", Komödie, Leipzig 1847.
Bd. 2: „Karl von Bourbon", Trauerspiel, Leipzig 1848.
Bd. 3: „Erich der Bauernkönig", Trauerspiel, Leipzig 1848.
Bd. 4: „Moritz von Sachsen", Trauerspiel, Leipzig 1849.

„ „ „Die politische Wochenstube", Komödie, Zürich 1845.

„ „ „Die politische Poesie der Deutschen". Aufsatz im „Literarhistorischen Taschenbuch", Jahrgang I., Leipzig 1843.

„ „ „Die deutsche Literatur der Gegenwart", 2 Bde., Leipzig 1859.

E. Stemplinger: „Aristophanes und die „politische Wochenstube" von R. Prutz". Aufsatz in den „Blättern für das Gymnasialschulwesen", Bd. 22, Heft V-VI, München 1906.

Curt Hille: „Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes", Breslauer Beiträge, Bd. 12, 1907.

Weniger häufig herangezogene Werke sind an den betr. Stellen genauer angeführt. Nur die hier genannten werden in Abkürzungen zitiert.

INHALT.

EINLEITUNG.

1. Die politischen Zustände in Deutschland um 1815-1840.
2. Die kulturelle Entwicklung.
3. Die Grundzüge der politischen Poesie.

I. KAPITEL.

Robert Prutz und das jungdeutsche Drama.

1. Jungdeutsche Reformbestrebungen.
2. Die Theaterverhältnisse der vormärzlichen Zeit.
3. Das Drama.
4. Das Lustspiel.
5. Robert Prutz und seine Dramen.
6. Die Lustspiele von Robert Prutz.

II. KAPITEL.

„Nach Leiden Lust", Komödie.

1. Inhalt.
2. Entstehungsgeschichte.
3. Datierungsfragen.
4. Quellenfragen.
5. Einflüsse.
6. Stil.
7. Handlung und Charaktere.

III. KAPITEL.

„Die politische Wochenstube", Komödie.

1. Inhalt.
2. Entstehungsgeschichte.
3. Einflüsse.
4. Handlung und Charaktere.
5. Stil.

EINLEITUNG.

Die politischen Zustände.

DIE Hoffnungen, welche man an den glücklichen Ausgang der Freiheitskriege geknüpft hatte, waren unerfüllt geblieben. Der allgemeine Lebenszuschnitt hatte sich nicht wesentlich gewandelt und auch die Staatsmaschine lenkte allmählich wieder in die alten, ausgeleierten Bahnen einer verzopften, pedantischen und erstarrten Bürokratie ein und erweckte so den Anschein, als ob all die politischen Umwälzungen, welche das neue Jahrhundert gebracht hatte, am deutschen Leben spurlos vorübergegangen seien. — Mochte auch zunächst noch der Nachhall der stürmischen Kriegsjahre sich in den Gemütern stark genug geltend machen, schliesslich musste er doch verklingen und den immer lauter und dringender werdenden Forderungen der neuen Zeit mit all ihren erwachten staatlichen, gesellschaftlichen und sozialen Fragen das Feld räumen. So bereitete sich denn im dritten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts langsam jene Sturmflut vor, die immer stärker anschwellend im Jahre 1848 ihren Höhepunkt erreichte. — Den ersten Regungen des neuen Zeitgeistes setzte das bestehende, reaktionär-absolutistische Staatsregiment den heftigsten Widerstand entgegen, welcher die restlose Unterdrückung der neuen Bestrebungen zum Ziele hatte. Aber je stärker und eifriger, je parteiischer und rücksichtsloser eine derartige Politik betrieben wurde, desto schneller und üppiger entfalteten sich die Keime der neuen Zeitgedanken und liessen den scharfen Gegensatz sich immer schroffer und ausgesprochener auftürmen.

Die Regierungsmassnahmen, welche die Hauptwaffe im Kampfe gegen die Verbreitung der modernen Ideen in Wort und Schrift bildeten, erstreckte sich in erster Linie auf die Einführung

einer mit drakonischer Strenge ihres Amtes waltenden Zensur, sowie auf die Verstärkung der Polizeigewalt, denen sich die Anwendung des berüchtigten Metternichschen Spionagesystems und die Demagogenriecherei geschwisterlich beigesellten. Aber die alte Erfahrung, dass geistige Bewegungen niemals durch brutale Gewaltmittel ausgerottet zu werden vermögen, bestätigten sich jetzt wieder aufs neue und so konnte denn auch die Antwort auf eine solche unerhörte Niedertretung der persönlichen Freiheiten naturgemäss nicht ausbleiben. Ueberall schossen Geheimbünde empor, deren Ziel die Abschaffung des absolutistischen Regimes und die Einsetzung einer Verfassung bildete, ein Programm, das vollauf genügte, um seinen Vertretern die unerbittlichste Verfolgung vonseiten der Regierung zu sichern. Mit am schlimmsten sahen die politischen und sozialen Zustände in Hessen aus. Der Grossherzog Ludwig I. sträubte sich nach Kräften gegen die konstitutionellen Forderungen und als die drohende Haltung seiner Untertanen ihm dennoch Zugeständnisse in dieser Richtung abzwang, zog er sie sofort wieder zurück, sobald er die Gefahr vorüber wähnte (1819). Das wirkte wie ein zündender Funke. Das Volk verweigerte die Steuern und es kam sogar zu ernstlichen, blutigen Zusammenstössen mit dem Militär, bis schliesslich am 17. Dezember 1820 die Verfassungsurkunde proklamiert wurde. Als dann im April 1830 Ludwig II. die Regierung übernahm, führte sein Zerwürfnis mit den Ständen, von welchen er die Zahlung seiner beträchtlichen Privatschulden forderte, zu neuen Reibungen und Konflikten. Zumal den Bauern wuchsen die Steuerlasten über den Kopf und es kam im September 1830 zu einem Bauernaufstand, der damit endete, dass die von Butzbach beorderten Dragoner die Aufständischen beim Dorfe Södel zusammenhieben. Damit war wohl die Erhebung unterdrückt, aber die Gärung der Unzufriedenheit griff immer weiter um sich, wie dies u. a. die Reden des Hambacher Festes offenbarten. Der Bundestag zu Frankfurt war dieser Lage der Dinge in keiner Weise gewachsen und seine Verordnungen und Beschlüsse zeitigten nur ein überaus trauriges Resultat, bis sich schliesslich die Empörung am 3. April 1833 in dem bekannten Frankfurter Attentat entlud. So nahmen die Ereignisse ihren Lauf und die Wogen der revolutionären Bewegung zogen immer weitere Kreise.

Die oberen Stände der Gebildeten, welche sich zunächst von einer aktiven Beteiligung an jenen Bestrebungen ferngehalten hatten*), traten nunmehr an die Spitze der Kämpfer. Eine Anzahl Giessener Studenten, denen die Ideale der deutschen Burschenschaft viel zu zahm und begrenzt erschienen, begründete die „Gesellschaft der Menschenrechte“ (1834), deren Mitglieder sich dann später in Darmstadt zusammenfanden. Das Haupt dieser revolutionären Jugendvereinigung, Georg Büchner, pflegte zudem nahe Beziehungen zu dem Führer der hessischen Revolutionäre, dem Butzbacher Pfarrer und Konrektor Dr. Friedrich Ludwig Weidig, in dessen Händen sich alle Fäden vereinigten. Eine revolutionäre Flugschrift, betitelt „Der hessische Landbote“, welche Büchner unter Beihilfe von Weidig verfasste, um die Bauern zum erneuten Aufstand zu reizen, verfehlte ihren Zweck vollkommen (1834), die revolutionäre Partei wurde ein Opfer des Verrates und während es Büchner noch rechtzeitig gelang die Flucht zu ergreifen, wurde Weidig verhaftet und wegen Hochverrates unter Anklage gestellt. Dasselbe Schicksal teilten die meisten Parteiglieder**). Aber nicht nur in Hessen, auch in Braunschweig, Sachsen und Hannover waren die Liberalen am Werke. Auch dort brachen Aufstände aus, was die Einführung einer Verfassung zur Folge hatte. Ferner standen Baden und Württemberg im Mittelpunkte der liberalen Bestrebungen. Indessen um die Mitte der 30-er Jahre flaute die Strömung merklich ab und schien sich im Sande verlaufen zu wollen. Die Liberalen sahen all ihre Unternehmungen rettungslos scheitern, während auf der gegnerischen Seite die angestrengteste Unterdrückungstätigkeit entfaltet wurde, die scheinbar langsam aber sicher zum Ziele führte. Im Jahre 1837 hob der König von Hannover die gewährte Verfassung seines Landes wieder auf, und als die „Göttinger Sieben“ dagegen protestierten, wurden sie einfach gemassregelt und ihres Amtes enthoben, obwohl die gesammte öffentliche Meinung Deutschlands auf ihrer Seite stand. So schienen denn alle Kämpfe der Liberalen

*) Vrgl. Luise Büchner: „Deutsche Geschichte“, Leipzig 1875.

**) Vrgl. Frdr. Noellner: „Aktenmässige Darlegung des wegen Hochverrates eingeleiteten gerichtlichen Verfahrens gegen Pfarrer Dr. Friedrich Ludwig Weidig“. Darmstadt 1844.

vergeblich gewesen zu sein. Sie waren in den Staub getreten worden. Die Reaktion erschien stärker denn je und erhob triumphierend das Haupt.

Der Grund für diesen Fehlschlag der liberalen Parteien ist wohl im wesentlichen darin zu suchen, dass die ganze Revolution von einer Klasse, von einem bestimmten Teile der Gebildeten ausging, die ihre Blicke auf Frankreich gerichtet hielt. Was die Deutschen von dort herübernahmen, waren Gedanken und Theorieen, die sich jedoch nicht einfach auf deutschen Boden verpflanzen und in die Tat umsetzen liessen. Der Irrtum dieser Liberalen beruhte auf dem Glauben, dass eine politische Partei durch Unterstreichung der materiellen Nöte des Volkes oder den Hinweis auf die Vornehmen und Fürsten, welche es aussaugen, die Masse revolutionieren könne. Erst das vollständige Fiasko ihrer Unternehmungen musste sie eines besseren belehren, nämlich, das Revolutionen von innen aus dem Volke heraus entstehen, wenn die Notwendigkeit dazu vorliegt und nicht von aussen durch eine Partei hineingetragen werden können. Wie könnte auch eine Partei beurteilen inwieweit der von ihr vertretene Standpunkt sich mit jener Notwendigkeit begegnet?

Diesen Revolutionären fehlte es vor allem an engerer Fühlung mit dem Volke und die Ursache hierzu dürfte wohl vornehmlich darin gelegen haben, dass sie den Zustand der Individualkultur des XVIII. Jahrhunderts noch nicht völlig von sich abgestreift hatten, welcher den Gebildeten des klassischen und romantischen Zeitalters das Gepräge lieh. Zwar waren ihnen durch die Vorgänge in Frankreich die Augen geöffnet worden für die keineswegs erfreulichen politischen Verhältnisse des eigenen Vaterlandes, die jedoch allgemein noch lange nicht so ungeheuer drückend empfunden wurden, wenn auch hie und da bereits einige Raketen emporschossen. Die Zeit war eben noch nicht reif und fast ein halbes Menschenalter währte es noch, bis auch in Deutschland der Zündstoff aufgehäuft war und das Volk sich erhob um seine Fesseln zu sprengen.

Zunächst aber war es nur der erste, schwache Widerschein, der das Herandämmern einer neuen Zeit vorausahnen liess, ein Tasten und Suchen nach neuen Lebenswerten- und Formen, wie es sich dann am Ausgange des XIX. Jahrhunderts wiederholt hat.

Hand in Hand mit diesen Erneuerungsbestrebungen auf politischem Gebiet geht die Entwicklung des kulturellen Lebens. Auch hier wird eine mit den politischen Zielen im Einklang stehende Richtung verfolgt, deren Parole der engste Anschluss an das unmittelbare Gegenwartsleben bildet. Das klassische Zeitalter senkte seine Wurzeln noch durchaus in einen Kulturboden, der von dem Geiste des griechisch-römischen Altertums befruchtet war, während die Romantiker meist einem weltentrückten Mystizismus verfielen. Dagegen rückte die Epoche der Aufklärung der Dinge zwar in eine nüchtern-verstandesmässige Beleuchtung, ohne jedoch auf die Entwicklung des Lebenszuschnittes wesentlich Einfluss gewinnen zu können, oder auch zu wollen. Dies alles änderte sich nun mit einem Schlage. Die neue Zeit proklamierte in geradestem und schärfstem Gegensatz zu jenen Anschauungen die Notwendigkeit einer sozialen Lebensauffassung, welche die Neugestaltung der politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zustände zur unbedingten Folge haben musste. Vorbereitet und bestimmt wurden diese Forderungen durch Bewegungen, welche teils von Frankreich, teils von England ausgegangen waren und die nun auch in Deutschland Aufnahme und Verbreitung fanden. Besonders Frankreich übte durch seine Freiheits- und Gleichheitsbestrebungen ungeheueren Einfluss auf die Gemüter und die Lehren St. Simons gewannen raschen Eingang sowie begeisterte Anhänger. In England hatte Adam Smith die Nationalökonomie begründet und auch diese neuen volkswirtschaftlichen Ideen nahmen jetzt ihren Weg auf das Festland, wo sie freudig begrüsst wurden. Kurzum es vollzog sich auf dem Gebiete der Kultur ein völliger Wandel. Das Individualbewusstsein, welches im XVIII. Jahrhundert die ausschlaggebende Rolle gespielt hatte, wurde nunmehr aus seiner Vorherrschaft verdrängt und an seine Stelle trat jetzt das Gesamtbewusstsein mit dem Prinzip der Einordnung des Einzelnen unter die Masse des Ganzen.

Kulturelle Entwicklung.

All diese äusseren und inneren Entwicklungen, welche eine derartige Verschiebung des Brennpunktes der Lebensinteressen mitsichbrachten, mussten selbstverständlich einen lebhaften Widerhall in der deutschen Dichtung wecken und in den poetischen Erzeugnissen zu ihrem eigensten Ausdruck gelangen. Auch hier trat notgedrungen eine Reaktion den Idealen der Klassik und

Grundzüge der polit. Poesie.

Romantik gegenüber ein, was sich zunächst schon aus den Kulturgegensätzen erklärt. Eine Zeit wie die 30-er und 40-er Jahre konnte keine Menschen dulden, die zur Hälfte auf dem Boden einer fernen Vergangenheit standen, oder die sich gar als letzte Konsequenz ihrer Bestrebungen vom Wirklichkeitsleben in den Frieden der katholischen Kirche und deren Klostermauern flüchteten. So begann denn die junge Generation mit einer Generalmusterung der Poesie der letzten beiden Menschenalter und als sie dort nicht fand was sie suchte und verlangte, ging sie mit einer geharnischten, schonungslosen Kritik gegen jene Dichtkunst vor.

Wie ein Wirbelsturm fuhr die jungdeutsche Kritik durch die Krone der deutschen Dichtereiche, warf das Laub durcheinander, schüttelte keck die starken Aeste, dass sie dumpf aufknarrten und verkündete stolz das Herannahen einer neuen Zeit, die der Poesie ganz neue Quellen erschliessen, ja die ihr erst ihre wahren Ziele und Aufgaben offenbaren werde. Zwar pflegt seit der Genieperiode jeder neuen literarischen Strömung eine theoretische Schriftstellerei voranzugehen, die das neue künstlerische Glaubensbekenntnis aufstellt und eine rege kritische Tätigkeit entfaltet, welche die zeitgenössische Dichtung, sowie diejenige der unmittelbar vorhergehenden Perioden in ihrem spezifischen Lichte darstellt, aber so energisch und selbstbewusst wie es die Jungdeutschen taten, war doch wohl niemals der Strich unter die Gesamtrechnung der bisherigen Literaturepochen gesetzt worden. Ueber Klassik und Romantik wurde nun mit vollster Strenge zu Gericht gesessen und manch scharfes, ja vernichtendes Urteil namentlich der letzteren gegenüber ausgesprochen, war sie doch in noch weit grösserem Masse ein Gegenpol des jungen Deutschlands als die Klassik. Und in der Tat, was konnte verschiedener sein, als die Kunst- und Lebensauffassung der Romantik mit ihrer zügellos schweifenden Phantasie, welche den Boden der Wirklichkeit und des Zeitlebens weit hinter sich lassend, hinabtauchte in die Gründe des Geheimnisvollen und Phantastischen, sich schliesslich in uferloser Mystik verlierend, und der modernen Gegenwartsforderung eines unmittelbaren und engen Anschlusses der Dichtung an eben diese nackte Wirklichkeit und klanglose Alltäglichkeit mit all ihrer scheinbar gewönlichen, durchaus unpoetischen und einförmigen Erscheinungen. Dort die blaue Blume

der Romantik in ihrer zarten Schönheit und zierlichen Lieblichkeit, in dem träumerischen Dämmerlichte der still herabsinkenden Nacht — hier das Aufsuchen der rauhen, groben Gestalten des Alltags, in der trüben, grauen Atmosphäre ihres Tagewerks und ihrer Daseinslast, die Darstellung des Kleinen, Hässlichen und Abstossenden, in dem man den glimmenden Funken des Erhabenen zu erkennen vermeinte. — Das waren zwei Welten, die in unüberbrückbarer Ferne voneinander lagen, wo jegliches Verständnis der einen für die Ideale der anderen vonvornherein aufhört.

So klar und eindeutig der Zielpunkt der modernen Richtung auch erscheint, waren ihre Vertreter doch noch weit davon entfernt dies poetische Evangelium konsequent in die Tat umsetzen zu können, umsomehr, als ihre Talente und Anschauungsweisen meist stark auseinandergingen und weil sie vor allen Dingen noch garkeine positive Grundlage für die Ausführung ihrer künstlerischen Absichten besassen. Diese sollte erst durch den politischen Umschwung geschaffen werden und so blieb denn die Frage der glücklichen Fortentwicklung und Zukunft der deutschen Dichtung aufs engste mit der Lösung der politischen und sozialen Tagesfragen verknüpft. Kein Wunder also, wenn die Jungdeutschen diesen Ereignissen des Augenblicks das grösste, spannendste Interesse entgegenbrachten und an ihnen lebhaftesten, tätig eingreifenden Anteil nahmen. Sie waren sich dabei freilich wohl bewusst, dass dies nur eine Vorbereitungszeit sei, die der Zukunft den Weg zu ebnen habe und sie erwarteten von einem dereinst geeinigten und politisch freien und starken Deutschland die neue Blüte der Dichtung auf den oben angedeuteten Grundlagen. Glücklicherweise blieb diesen Männern, die mit soviel innerster Ueberzeugung und feuriger Begeisterung selbstlos als Vorläufer für die Ideale einer fernen Zukunft kämpften, die bittere Enttäuschung erspart. Das Jahr 1871 brachte wohl die heissersehnte deutsche Einigung und politische wie volkswirtschaftliche Erstarkung, aber keine poetische Blütezeit. — Zunächst war man freilich von dieser Anschauung tief durchdrungen und von der Notwendigkeit überzeugt, dass mit in erster Linie die politischen Ideen den Inhalt der Poesie auszumachen hätten. Dieses suchte man nun auch theoretisch zu vertreten und philosophisch-aesthetisch zu rechtfertigen. Ich verweise nur auf Ludolf Wienbargs „Aesthetische Feldzüge“ und insbesondere auch

auf die Darlegungen von Robert Prutz über „Die politische Poesie der Deutschen“ in seinem „Literarhistorischen Taschenbuch“ (1843), wo Prutz gewappnet mit dem Rüstzeug Hegels die Existenzberechtigung der politischen Poesie verteidigt. Getragen von einer solchen theoretischkritischen Polemik, schoss der Journalismus stark in die Halme und bereitete der jungen Dichtergeneration den Weg. Auf diesem Felde betätigten sich natürlich auch die Führer der neuen literarischen Strömung, Heinrich Heine, Ludolf Wienbarg, Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Ludwig Börne, Robert Prutz u. a. m., mit grossem Eifer. Sie redigierten oder gründeten eine Reihe von Zeitschriften, welche in jener Zeit die massgebenden Organe der literarischen Kritik bildeten. So war man denn fest entschlossen alle Brücken hinter sich abzubrechen und vollständig von neuem anzufangen, indem man durch die eigene dichterische Betätigung den Grundstein zu der gesamten späteren Entwicklung und Blüte der deutschen Dichtung zu legen hoffte. Freilich empfanden die Jungdeutschen ihre Ohnmacht einem solchen Unternehmen gegenüber sehr wohl, setzten sie jedoch einfach auf die Rechnung der niederdrückenden, verworrenen Zeitverhältnisse und begnügten sich mit der Rolle der Vorläufer eines künftigen goldenen Zeitalters der deutschen Poesie.

Politische Lyrik.

Wie fast jeder neue Abschnitt der Dichtung durch eine neue Lyrik eingeleitet wird, so trat auch jetzt diese poetische Gattung entschieden in den Vordergrund. Ja sie nahm innerhalb dieser Literaturepoche eine so dominierende Stellung ein, dass man diese Tatsache besonders unterstreichen zu müssen glaubte*). Obwohl die Jungdeutschen mit der poetischen Vergangenheit gebrochen zu haben meinten, knüpften sie jedoch in Wirklichkeit einfach an die Kriegslyrik der Freiheitskriege an, welche von allen dichterischen Strömungen der jüngstvergangenen Zeitabschnitte ihren eigenen Bestrebungen am nächsten kam. Als Musterbeispiel ist hier Nicolaus Beckers Rheinlied („Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein“) anzuführen, das Robert Prutz als den ersten Boten der politischen Poesie bezeichnet („Literarhistor. Taschenbuch“, S. 266). Den äusseren Anlass zu dieser patriotischen Kundgebung lieferte der französische Schlachtruf „an den Rhein“, welchen die Regie-

*) z. B. Adolf Stern in seiner „Deutschen Nationalliteratur“, Marburg 1905.

rung Thiers' aufbrachte, um die „Eroberungsgelüste des französischen Volkes anzustacheln und dadurch seinen Blicken ein anderes Ziel zu geben. So wurde denn das Beckersche Rheinlied zum Signal einer umfangreichen Rheinlyrik, an welcher die Jungdeutschen — Herwegh, Prutz, Dingelstedt, Gottschall usw. — lebhaften Anteil hatten. Aber auch der alte Vater Arndt griff noch einmal in die Saiten seiner Leier*). Das war jedoch nur der Anfang, mit dem sich die junge Dichtergeneration keineswegs begnügte und so ging man denn bald wieder auf die verwahrlosten Zustände im eigenen Vaterlande zurück, indem man sie je nach Temperament und dichterischer Begabung beklagte, verwünschte oder durch giftigen Spott und scharfe Satire zergeisselte. Ausser den bereits Genannten traten hier Heinrich Heine, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Ferdinand Freiligrath, sowie die Oestreicher Anastasius Grün, Karl Beck und Hermann Rollett hervor, um nur einige der bekanntesten anzuführen.

Zeitroman.

Neben dieser tonangebenden Lyrik spielte der Zeitroman eine wichtige Rolle. In ihm glaubte man die Form gefunden zu haben, in welcher man seinen Anschauungen und Ueberzeugungen auf breitester Grundlage Ausdruck zu verleihen und diese zur gesteigerten Geltung zu bringen vermochte, was die lyrischen Ausdrucksmittel nicht gestatteten. Bei dem starken Nachdruck, welchen man dabei auf die Darstellung der politischen Forderungen legte und dem unbeschränkten Spielraum, den man jenen Zeitfragen gewährte, ging jedoch jeglicher Blick für eine einheitliche Gesamtanlage, eine straffe Komposition und eine künstlerische Durchgestaltung vollständig verloren. Die Sorglosigkeit und Unbekümmertheit, mit der man diese wesentlichen Dinge behandelte, gewährleisteten vonvornherein ein Zerflattern des Werkes, wie dies denn auch in Wirklichkeit in jenen Romanen der Fall war. Als Hauptvertreter sind hier Karl Gutzkow und Heinrich Laube zu nennen, denen sich Gustav Kühne und Heirich König anschlossen. Namentlich die Zeitromane Gutzkows („Die Ritter vom Geiste", „Der Zauberer von Rom") zeichneten sich durch eine ungeheuere Breite der Anlage aus und offenbarten gleichzeitig alle Mängel und Schwächen dieser literarischen Richtung, welche als Zeitausdruck immerhin von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit

*) Vgl. Chr. Petzet: „Die Blütezeit der deutschen polit. Lyrik von 1840—1850" München 1903. — Kapitel II.

ist, obwohl sie nach der rein künstlerischen Seite von geringer Bedeutung war und deshalb alsbald der Vergessenheit anheimfiel.

Das war die allgemeine Zeitströmung, in welche Robert Prutz eintrat und die stark genug war, ihn völlig in ihren Bann zu reissen und ihn mit in die vordersten Reihen der Streiter für ihre Forderungen und Ideen zu werfen. Mochte Prutz auch anfangs noch widerstrebt haben, er sah sich plötzlich in die Netze der Zeit verwickelt und nun gab es kein zurück mehr für ihn. Vom Jahre 1840 an, d. h. also mit dem Erscheinen seiner Gedichte „Der Rhein" bewegt er sich bereits auf der Entwicklungslinie der politischen Poesie und seit 1843, der Entstehungszeit seiner „Politischen Wochenstube", sowie dem Erscheinungsjahre des Aufsatzes über „Die politische Poesie der Deutschen", ist er einer der hervorragendsten Vertreter und Verfechter jener literarischen Richtung. Von jetzt ab gestaltet sich auch sein äusseres Lebensschicksal ähnlich demjenigen seiner Gesinnungsgenossen innerhalb der jungen Dichtergeneration. Unstät von Ort zu Ort wandernd, verbannt und verfolgt, von unerquicklichen, ihn umgebenden Verhältnissen bedrückt und von materiellen Sorgen geplagt, vermochte er nirgends festen Grund zu fassen und sich eine gesicherte Lebensstellung zu erobern. Was ihn nun aber insbesondere dem Jungen Deutschland beigesellt und das Charakteristikum seiner Zugehörigkeit zu dieser Dichtergruppe bildet, ist das rücksichtslose Vorgehen gegen alles Ueberlebte, ohne dabei wesentlich neue Ausblicke zu bieten. Bei ihm, wie bei allen Jungdeutschen herrscht Kampfesstimmung, die auf ein Zertümmern des Bestehenden gerichtet ist, ein Ahnen, Hoffen und Suchen, aber kein geschlossenes, zielbewusstes Streben. Ihre Ideale sind noch in schwebender Ungeformtheit befangen, die Führer wie die Mitglieder der gesamten Richtung durchaus uneinig. Ein Band jedoch knüpft alle diese verschiedenartigen Geister eng zusammen: der Kampfruf gegen die ausgestopften Götzen des Absolutismus! Vor der Türe steht das blühende, jugendfrische Leben und verlangt neue Formen, neue Ideale und neue Inhalte. Davon waren alle diese Männer tief durchdrungen, alle! Und das mag ihnen im Buche der Geschichte vielleicht als ihr grösstes Verdienst angerechnet bleiben.

ROBERT PRUTZ
UND DAS JUNGDEUTSCHE DRAMA.

Reform-bestrebungen.

VON allen Literaturgebieten, welche die Jungdeutschen bebauten, kam das dramatische am schlimmsten weg. Nur schüchtern und vereinzelt keimten die ersten Ansätze aus dem Boden hervor, fast völlig überwuchert von dem Unkraut einer seichten, fabrikmässigen Vielschreiberei kleinerer und kleinster Talente aus allen Lagern der deutschen Literatur, sowie niedergehalten und erstickt durch die Masseneinfuhr französischer Schwänke und Possen, denen sich Uebersetzungen französischer Dramen anschlossen. Die grösste Schuld an der Verkümmerung des deutschen Dramas wurde freilich wiederum den zerrütteten Zeitverhältnissen beigemessen und die jungdeutschen Reformbestrebungen suchten hier insofern eine Wandlung zu schaffen, als sie das historische Drama wieder in den Vordergrund zu rücken und mit den Zeittendenzen zu verknüpfen trachteten, soweit dies eben der Wirrwarr des Augenblicks gestattete. Um jedoch ein solches Beginnen wirksam ins Werk setzen zu können, galt es zunächst einen harten Kampf mit den bestehenden, mehr als rückständigen, ja aller Beschreibung spottenden Zensur- und Theaterzuständen aufzunehmen und mit unerschütterlicher Zähigkeit durchzuführen. Hier in erster Linie musste die Reform einsetzen, wollte man überhaupt etwas erreichen und mit seinen Wiedererweckungs- und Erneuerungsversuchen nicht einfach einen Schlag ins Wasser tun. Es ist daher unbedingt notwendig, einen Blick auf jene Zustände zu werfen, ehe wir uns dem jungdeutschen Drama im allgemeinen und den dramatischen Versuchen von Robert Prutz im besonderen zuwenden.

Theaterverhältnisse.

In den Einleitungen zu seinen Dramen, vor allem in denjenigen zu „Erich dem Bauernkönig", bietet uns Prutz ein reiches Material zu dieser Frage, welches uns einen guten Einblick in die damaligen Theaterverhältnisse ermöglicht*), unter denen alle bedeutenden Dramatiker, besonders Grillparzer und Hebbel, vielfach zu leiden gehabt haben. Die Hauptursachen dieses Verfalles legt Prutz in seiner kurzen Abhandlung „Ueber das deutsche Theater" auseinander, welche er seinem „Moritz von Sachsen" voranschickt (Dramat. Werke Bd. 4). Er beginnt dort seine Ausführungen folgendermassen (S. 3): „Das deutsche Theater, nachdem es mehr als ein Menschenalter hindurch den Mittelpunkt unsers geselligen wie literarischen Lebens gebildet hatte, war, etwa seit dem zweiten Decennium des laufenden Jahrhunderts, mehr und mehr in den Hintergrund getreten. Dieselbe Bühne, der noch wenige Jahre zuvor die vorzüglichsten Geister der Nation ihr Talent und ihren Fleiss wetteifernd gewidmet hatten, wurde bald darauf, zwar nicht ohne Klage, sogar nicht ohne Selbstverhöhnung, wohl aber ohne tatsächlichen Widerstand, der handwerksmässigen Nachahmung der Fremden, den Trillern der Sänger, den Luftsprüngen der Tänzer, den Capriolen der Affen und Hunde überlassen".

Die grösste Schuld an diesem Verfall misst Prutz nicht ganz mit Unrecht der Romantik bei und meint, „niemals, zu keiner anderen Zeit, ist das Theater rascher, tiefer, schmachvoller gesunken, niemals sind die Dichter dem Theater, das Theater den Dichtern entfremdeter gewesen, niemals haben wir unsere eigenen, spärlichen Anfänge muthwilliger selbst aufgegeben und verwüstet, niemals auch ist das Publikum teilnamloser, versumpfter, der Gemeinheit ergebener, von jeder nichtsnutzigsten Zerstreuung leichter zu fesseln gewesen, als in der Blüthezeit der Romantiker — der Romantiker, welche sich absichtlich, eigenwillig von der Bühne zurückzogen; die ihre Stücke nie gesehen, nur gelesen haben wollten; die sie garnicht als Stücke, das heisst in einer theatralisch möglichen, darstellbaren Form, die sie nur als Bücher zur Welt brachten, — jene Zeit, da es sogar für einen Vorzug, eine Tugend eines Stückes galt,

*) Vgl. ausserdem Robert Prutz: „Vorlesungen über die Geschichte des Theaters". Berlin 1847.

unaufführbar zu sein!". (Dramatische Werke Bd. 1, Einleitung S. XXIII. ff.).

Diese Beobachtung, nämlich dass das Zeitalter der Romantik das Theater stark vernachlässigt hatte, ist zweifellos richtig, obwohl auch die äussere Zeitlage mit den Wirrnissen der napoleonischen Kriege sowie den innerpolitischen Verfassungskämpfen insofern dazu beitrug eine solche Abwendung des Publikums von der Bühne zu vergrössern, als dadurch die Blicke und Interessen auf andere, im Augenblick wesentlicher erscheinende Ziele gerichtet wurden. Auf diese Weise ist es auch zu erklären, dass die „Wissenschaft inzwischen, statt das Bewusstsein der Dichter sowohl wie des Publikums über die eigentliche Sachlage aufzuklären und dadurch den Weg zu neuen Fortschritten anzubahnen", es geduldig zugab, „dass die Kritik der Bühne in erkaufte und unreine Hände überging" („Ueber das deutsche Theater", Bd. 4 der dramat. Werke, S. 4). Desgleichen ist, wie wir bereits wissen, die mit bürokratischer Pedanterie und Peinlichkeit verfahrende Zensur jenen Verhältnissen entsprungen. Damit können wir freilich nur den Ursprung jener überaus traurigen und haltlosen Theaterzustände zu erfassen suchen, ohne diese selbst jedoch irgendwie verteidigen oder beschönigen zu wollen, und dass man nun gegen diese Misere anzukämpfen bemüht war, ist durchaus verständlich und anerkennenswert. Von diesen Wiedereroberungsversuchen der deutschen Nationalbühne dachten vielleicht nicht viele so bescheiden wie Prutz, der den Wert dieser neuen Bewegung nicht überschätzt, obschon alle Jungdeutschen mit ihm darin übereinstimmten, dass erst mit der Nation selbst auch die deutsche Bühne wieder frei, reich und tätig werden werde. (Vgl. Dramat. Werke Bd. 1, Einleitung S. XIX). Die Aufgabe der Jungdeutschen sollte es sein, eine Brücke hinüberzuschlagen zu diesem Neuland, diesem Boden künftiger Blüte des deutschen Dramas, sie wollten den Acker nur vorbereiten, wollten nur säen und in prophetischer Gewissheit die herrliche Ernte einer glücklicheren Zukunft überlassen. Da war es denn vor allen Dingen notwendig, die Bühne in den Dienst seiner Versuche und Absichten zu stellen, was jedoch nicht in dem erhofften Masse gelang, weil „die Bühnen, wie sie sind! die Vorstände die sie leiten! die Prinzipien, nach denen sie

verwaltet werden“ (Bd. 1, Einleitung S. XXIII.), sich diesen Bestrebungen widersetzten. Die Bühnen jener Zeit waren, mit einigen verschwindenden, kaum inbetrachtkommenden Ausnahmen, Hoftheater, welche dem Geschmack ihrer fürstlichen Patrone und der Hofgesellschaft Rechnung tragend, bei der Zusammenstellung des Spielplanes sowie der Aufführung von Neuerscheinungen auf dem dramatischen Gebiete gar manche Rücksichten walten lassen und mit grosser Vorsicht verfahren mussten, zumal ausser den herrschenden Zensurverfügungen ihnen die Verordnungen der königlichen bzw. fürstlichen Kabinettsordres noch allerhand besondere Beschränkungen auferlegten. Nimmt man nun noch die Gleichgiltigkeit und Kritiklosigkeit des Theaterpublikums hinzu, welches sich die hohlsten Machwerke vorsetzen liess und sich sogar an einer solch schalen Kost ergötzte, so erhalten wir in der Tat ein ausserordentlich trübes und unerquickliches Bild der Bühnenzustände jener Tage. Was aber unternahm die Leitung der Hoftheater um dem halberstorbenen Pulsschlage des deutschen Dramas wieder neues, frisches Blut und Leben zuzuführen, als man sich auch in jenen Kreisen dem Umstande nicht verschliessen konnte, dass die Bühne dringend einer Erneuerung bedürfe? Sie schuf das Wundermittel der Tantieme, von dessen heilender und belebender Wirkung man sich zunächst allenthalben die glänzendsten Erfolge versprach. Diese Hoffnungen gingen leider nicht in Erfüllung. Der schlimme Stand der Dinge blieb genau derselbe wie bisher und die jungen Dramatiker, welche bereits in freudigen Zukunftsträumen geschwelgt hatten, mussten wiederum eine bittere Enttäuschung einstecken. Robert Prutz verleiht der wohlbegreiflichen, auf diesen Fehlschlag der Erwartungen folgenden, grollenden Stimmung scharfen und beredten Ausdruck (Dramatische Werke Bd. 1, Einleitung S. XXVI—XXXIV). Er sieht „die wahre Wurzel alles Uebels“ darin, dass die Hoftheater ja auch niemals V o l k s theater sein können, selbst wenn sie es wollten. Sie müssen sich eben nach dem Geschmack des Hofes richten und dieser versteht nichts von wirklicher Kunst und bekümmert sich auch nicht darum. „Allein immer nur ist es und kann es nur eine höfische Kunst, eine höfische Literatur sein: eine Literatur der Rücksichten der Convenienzen, der Liebhabereien, eine parfümierte, destillirte, abgeschliffene, eine polizeilich plom-

birte, purificirte, ausgeräucherte Literatur, eine Literatur, die von dem wahren Inhalt, der eigentlichen Stimmung der Zeit nur eben soviel enthält, als man „höheren Ortes“ zuzugeben für gut findet!..... Der Begriff aller Kunst ist Freiheit — und der Begriff des Hoflebens ist Zwang; der Begriff aller dramatischen Bewegung ist die Leidenschaft — und Leidenschaft ist ein Artikel, der in den Registern des Hofmarschallamtes nicht geführt wird“. — Dazu kommt dann noch die bestimmende Rücksicht auf Kassenerfolge, die zu nehmen man sich genötigt sah. — Diese Wahrheiten klingen sehr schroff und verbittert und bilden die naturgemässe Reaktion auf die so arg und schmählich getäuschten goldenen Hoffnungen. Für den Einsichtigen freilich, der sich von diesen Versprechungen nicht so ohne weiteres blenden liess, musste ein solcher Ausgang der Tantiemeangelegenheit vonvornherein klar sein, konnte doch diese verheissungsvolle Massnahme weder die eisernen Mauern der Zensur und des konventionellen Hofgeschmackes durchbrechen, noch eine Blüte des deutschen Dramas künstlich heranzüchten, schon allein deshalb, weil eine solche in der verstaubten und vermoderten Luft der bestehenden Verordnungen und Regeln niemals hätte gedeihen können, ganz abgesehen davon, dass ein derartiger Prozess überhaupt ein Ding der Unmöglichkeit ist. So war es denn leicht vorauszusehen, wer die Tantieme einheimsen würde: es waren meist genau dieselben gewerbsmässigen Dramenfabrikanten, welche die Bühne während der letzten Jahrzehnte beherrscht hatten. Im Jahre 1844 war die neue Tantiemeordnung inkraftgetreten und 1847 gibt Prutz in der Einleitung zu seinem „Erich der Bauernkönig“ (Dramat. Werke Bd. 3, S. XXIII) eine tabellarische Uebersicht der Neueinstudierungen, welche das Berliner Hoftheater in diesen drei Jahren gebracht hat, wobei ihm die Theaterzettel als Quelle dienen.

I. TRAUERSPIELE.

Name des Verfassers:	Name des Stückes:	Zahl der Aufführungen:
Halm	„Sampiero“	4
Prutz	„Moritz von Sachsen“	1 (verboten)
Kuranda	„Letzte weisse Rose“	2
Wiener	„Waise von Lucca“	4
Klein	„Zenobia“	1
Michel Beer	„Struensee“	14

II. SCHAUSPIELE.

Name des Verfassers:	Name des Stückes:	Zahl der Aufführungen:
Tieck	„Blaubart“	2
Birch-Pfeiffer	„Thomas Thyrnau“	8
do.	„Marquise de Vilette“	28
do.	„Eine Familie“	14
do.	„Anna von Oesterreich“	12
Bauernfeld	*„Deutscher Krieger“	6
Prinzessin von Sachsen	*„Brief aus der Schweiz“	3
Gutzkow	*„Dritter November“*)	5
Weissenthurn	*„Rathsherrn Töchterlein“	2
Schneider	„Die Quitzows“	3
Laube	„Karlsschüler“	8

III. LUSTSPIELE und POSSEN.

Name des Verfassers:	Name des Stückes:	Zahl der Aufführungen:
Schmidt	*„Die Schwiegermutter“	3
do.	*„Mein Herr Onkel“	14
Gutzkow	„Urbild des Tartüffe“	23
Laube	„Rokkoko“	2
do.	„Gottsched und Gellert“	7
Lubarsch	„Günstling“	7
Benedix	*„Der alte Magister“	11
do.	*„Der Vetter“	7
Plötz	*„Der verwunschene Prinz“	33
Wehl	*„Alter schützt vor Thorheit nicht“	11
Frühauf	*„Encyklopädist“	12
Ellmenreich	*„Balder und Sohn“	1
Deinhardstein	*„Zwei Tage aus dem Leben eines Fürsten“	5
L. Mühlbach	*„Lady Ellen“	2
Adel	*„Hochzeitsfatalitäten“	2

Aus dieser Zusammenstellung geht hervor, dass innerhalb dreier Jahre 32 Neueinstudierungen von 24 Verfassern zur Aufführung gelangten, welche insgesamt 257 Mal gespielt worden sind. Von diesen Stücken füllten jedoch nur 17 mit 140 Aufführungen den Abend, während 15 Stücke mit 117 Aufführungen es nicht taten. Im Anschluss an diese Zahlen lässt es sich leicht nachweisen, dass das Trauerspiel dabei am schlimmsten gefahren,

*) Druckfehler. Es müsste heissen „Dreizehnter November“.

NB. Diejenigen Stücke, welche den Abend nicht füllen und die daher auch keinen Anspruch an eine volle Tantieme haben, sind durch ein hinzugesetztes Sternchen bezeichnet.

und das überhaupt durch die Gewährung der Tantieme keinerlei Fortschritt oder Besserung der misslichen Theaterzustände zu verzeichnen ist. Prutz tut dies denn auch in den weiteren Ausführungen (Bd. 3, Einleitung S. XXV. ff).

Werfen wir indessen einen Blick auf das Autorenregister und die zur Aufführung gelangten Stücke, so enthüllt sich uns die ganze Kläglichkeit des „Novitätenspielplanes" zugleich mit der Aussichtslosigkeit, auf diese Weise das deutsche Drama einem Aufschwunge zuführen zu wollen. Neben Frau Birch-Pfeiffer, welcher der Löwenanteil an der Tantieme zufiel, waren es doch fast nur Talente dritten und vierten Ranges, denen die Ehre der Aufführung und die Sonne der Tantieme zuteil wurde. Von all den 24 aufgezählten Namen sind nur noch die allerwenigsten bekannt, während die Mehrzahl der Vergessenheit anheimgefallen ist. Unter diesen verschollenen und begrabenen Dramatikern begegnen wir jedoch dreien der bedeutendsten Vertreter jungdeutscher Richtung, nämlich Gutzkow, Laube und Bauernfeld, von denen die ersteren mit 2 bzw. 3 Stücken verzeichnet sind, welche 28 bzw. 17 Aufführungen erlebten. Wird auch dieser Rekord dadurch geschlagen, dass die Birch-Pfeiffer'sche „Marquise von Vilette" es allein auf 28, und „Der verwunschene Prinz" von Plötz, der allerdings nicht den Abend füllt, es auf 33 Aufführungen brachte, so konnten sich die Jungdeutschen doch nicht wegen völliger Zurücksetzung und Ausschluss von der Tantieme beklagen, kommen doch ausserdem wohl hauptsächlich noch die Dramen Rudolf Gottschalls, Julius Mosens, Gustav Kühnes, sowie die dramatischen Versuche von Robert Prutz inbetracht. Gutzkow und Laube verdankten die Bevorzugung wohl nicht zum wenigsten dem Umstande, dass ihre Stücke am französischen Drama geschult waren und gerade hierin dem allgemeinen Zeitgeschmack entgegenkamen, der die Franzosen zu mustergiltigen Vorbildern erhob. Indessen muss es doch wohl auch hier heissen: audiatur et altera pars! Die Leitung der Berliner Hofbühne könnte auf jene Angriffe entgegnen, dass es nicht in ihrer Macht liege die herrschenden Bestimmungen und Verfügungen abzuändern oder aufzuheben, dass man daher in der Gewährung einer Tantieme den einzigen Ausweg, das einzige Mittel erblickte, welches der Theaterleitung zur Verfügung stand, und das — wenn es auch nicht berufen war, einen Auf-

schwung des deutschen Dramas herbeizuführen — doch immerhin den jungen Dichtern ein Ansporn und Hoffnungsstern sein konnte, dass der Zeitraum von drei Jahren ein recht knapper und insofern ein unglückliches Beispiel sei, als gerade das Triennium 1844—47 keinerlei an Qualität hervorragende Stücke für die Uraufführungen gebracht habe, und dass endlich die Erstaufführung von Hebbels „Judith", welche allerdings vor der neuen Tantiemeordnung stattgefunden hatte (am 6. Juli 1840), den Beweiss für die Erkennungsfähigkeit und Förderung bedeutender junger Talente seitens der Bühnenleitung liefern könne. So mochten denn beide Teile das Recht für sich beanspruchen, ohne dass sie die Möglichkeit hatten, die bestehenden Misstände zu beseitigen und eine Gesundung des deutschen Theaterlebens anzubahnen.

Versuchte die Leitung der Hofbühnen durch die Einführung der Tantieme den Weg des Fortschrittes zu betreten, so glaubt Prutz eine durchgreifende Umgestaltung der reformbedürftigen Zustände nur durch die Errichtung von Volkstheatern erreichen zu können, die eben unabhängig von dem Geschmack des Hofes zu den Hoftheatern in Gegensatz treten und ausschliesslich der Kunst dienen sollten*), wie sich dies etwa um die Wende der 80-er Jahre die „Freie Bühne" zur Aufgabe gestellt hatte. Diesem Vorschlage wäre entgegenzuhalten, dass die strengen Zensurbestimmungen nach wie vor auch für die neuzugründenden Volksbühnen in Geltung bleiben würden, dass es den drei oder vier damals bereits bestehenden Stadttheatern nicht gelungen war die unbedingte Vorherrschaft der Hofbühnen zu brechen und dass schliesslich die Gleichgiltigkeit und Kritiklosigkeit des Publikums den Erfolg eines solchen Unternehmens keineswegs garantierte. Die trüben Erfahrungen, welche Prutz mit seinen eigenen dramatischen Versuchen hatte machen müssen, liessen ihn jedoch den Gedanken des Volkstheaters mit besonderem Eifer verfechten, indem er die Notwendigkeit seiner Verwirklichung zu erweisen und mit Nachdruck zu betonen bemüht ist**). Bis dahin aber sieht er keinen anderen Ausweg, als die Veröffentlichung in Buchform, obwohl er sich sehr genau bewusst ist,

*) Vgl. Prutz: „Dramatische Werke" Bd. 3, S. LXIII—LXIV.

**) Vgl. Prutz: „Dramatische Werke, Einleitung zu Bd. 3 und 4 sowie den Anhang des vierten Bandes.

dass das Drama eigentlich auf die Bühne gehört und wenn er trotzdem den Druck als vorläufigen Notbehelf empfiehlt, wo er doch kurz vorher gegen das von der Romantik gepflegte Buchdrama so energischen Einspruch erhoben hatte, so tut er dies schweren Herzens und nur im Hinblick auf die unüberwindlichen Hindernisse, welche die Zeiterscheinungen und gegnerischen Umstände der Freiheit des Dramatikers in den Weg stellten*). Diese Argumente führt Prutz gleichzeitig zur Entschuldigung dafür an, dass er seine Dramen nicht einem Theaterpublikum, sondern einem Lesepublikum unterbreitet.

Das Drama.

Krankte somit das Theaterleben der vormärzlichen Zeit an vielfachen Schäden schlimmer Art, so darf doch auch andrerseits nicht übersehen werden, dass das zeitgenössische jungdeutsche Drama nur wenig erfreuliche Sprossen trieb und es im Grunde genommen über einige kraftgeniale Versuche und Ansätze nicht hinausbrachte. Erinnern wir uns, dass in der nachklassischen Epoche ein Iffland und Kotzebue sowie die Schillerepigonen Raupach, Auffenberg, Schenk und andere mit ihren unzähligen historischen Trauerspielen, platten Nachtretungen des Schillerschen Dramas, die deutschen Bühnen überschwemmten und beherrschten, so können wir bei den Jungdeutschen insofern eine Anknüpfung an diese Richtung feststellen, als auch jetzt das historische Trauerspiel im Vordergrunde stand und z. T. wenigstens seine Verwandtschaft mit den Meisterwerken Schillers nicht verläugnete.

Namentlich die eine der drei nebeneinanderlaufenden Strömungen innerhalb des jungdeutschen Dramas, die von Robert Prutz vertretene, stark theoretisierende Bewegung lehnt sich eng an das Musterbeispiel Schillers und Shakespeares an, sich in dieser Hinsicht mit den dramatischen Produkten Raupachs berührend. Eine zweite Gruppe, an deren Spitze Gutzkow und Laube stehen, hält sich dagegen an die Vorbilder der Franzosen, denen die Führung auch der modernen deutschen Literatur zugestanden wurde, da man vollkommen davon überzeugt war, dass in so stürmischer Zeit an das Erblühen eines nationaldeutschen Dramas nicht zu denken sei. Drittens hatte es jedoch einige wirkliche, aus den politischen Wirnissen jener Tage

*) Vgl. Prutz: „Dramat. Werke“ Bd. 1, Einleitung, S. XXXIV—XXXV.

herausgeborene Ansätze zu einem deutschen Drama gegeben, welche bedeutend genug waren, um von ihrer Weiterentwicklung einen Aufschwung der jungdeutschen dramatischen Bestrebungen erhoffen zu lassen. Leider wurden die hierauf gesetzten Erwartungen getäuscht, da die beiden Vertreter dieser Richtung noch in jungen Jahren aus dem Leben schieden. Georg Büchner, dessen Erstlingswerk „Dantons Tod“ die wärmste Anerkennung Gutzkows fand, erlag am 19. Februar 1837, noch nicht 24-jährig, einer tückischen Krankheit, während Dietrich Christian Grabbe am 12. September 1836, noch nicht 35-jährig, sein durch Trunksucht zerrüttetes Leben beschloss.

Was alle diese jungdeutschen Dramatiker vereinte, waren die vom politischen Zeitgeist diktierten liberalen Forderungen, welche im Grundmotiv, in einzelnen Zügen der Handlung, oder in eingestreuten Szenen ihrer Werke hervortraten und aufs schroffste betont wurden. Dieses einzige neue, als Bestandteil des historischen Dramas sogar bedenkliche Element, welches die einheitliche Durchgestaltung zu zerstören drohte und auch in der Tat den Gang der Handlung oft genug durchbrach sowie die Charakterzeichnung verwirrte, konnte natürlich über den Mangel an Ursprünglichkeit und origineller Schöpferkraft bei jenen Dichtern nicht hinwegtäuschen. Robert Prutz sucht den nicht wegzuläugnenden Verfall des Dramas damit zu erklären, dass unsere Zeit in der Poesie zu keiner völligen Befriedigung komme. „Jene glückliche Uebereinstimmung des allgemeinen Bewusstseins mit dem besonderen Ausdruck der Kunst, jene volle Sättigung des Inhalts und der Form, welche es eben ist, was einer Literatur den Charakter des Klassischen verleiht, fehlt unserer Dichtung; die Poesie ist in diesem Augenblick nur noch ein apanagirter Prinz, und es wird langer Kämpfe und grosser Umwälzungen bedürfen, um sie auf den ehemals besessenen Thron wieder zurückzuführen“ („Ueber das deutsche Theater“, Dramat. Werke Bd. 4, S. 8). Sodann verwahrt er sich gegen den Irrtum, welcher „die Poeten der Gegenwart consequent immer nur auf die Vergangenheit bezieht und niemals auf die Zukunft“. — „Epigonen? Nein, vielmehr Progonen sind wir: Progonen einer künftigen reifen und freien Zeit, auf die wir das Auge sehnsüchtig gerichtet haben, ja deren erster herber Kern in eben

diesen unvollkommenen Liedern knospet, die eurem verwöhnten Munde so hässlich schmecken!“ (dortselbst, S. 32 und 33). Und weiterhin heisst es dann (S. 33): „Dies nun ist auch die wahre Bedeutung der gegenwärtigen dramatischen Versuche. Sie sind an sich nichts: aber sie bereiten ein künftiges Drama vor, erstlich negativ, indem sie das bisherige erbärmliche Unwesen verdrängen helfen und das Feld aufräumen, auf dem eine spätere glücklichere Muse ihren Siegeszug halten wird“. — Die positive Bedeutung dieser Bestrebungen erblickt Prutz darin, dass die künftigen Dramatiker durch die Missgriffe und Irrtümer der Jungdeutschen Belehrung und Vorteil ziehen könnten, und das Publikum sich allmählich an die Idee einer einheimischen dramatischen Literatur gewöhnen und das Theater, welches solange lediglich eine Veranstaltung des höfischen Luxus gewesen sei, wieder in den Kreis der nationalen Interessen hineinziehen werde. Gegen diese Wiederbelebungsversuche der deutschen Bühne, sagt nun Prutz (S. 98), werden vonseiten der aesthetischen Kritik drei verschiedene Anschauungen geltend gemacht, von denen die verbreitetste glaubt, „dass es seit Goethe und Schiller mit der deutschen Poesie überhaupt, und folgerecht also auch mit dem deutschen Drama, aus und vorüber sei“. Die zweite Ansicht stellt eine aehnliche Behauptung auf, indem sie den Deutschen die Fähigkeit des energischen Handelns abspricht und erklärt, das deutsche Volk könne überhaupt niemals ein eigenes Drama haben und sei auf die dramatische Kunst des stammverwandten Nachbarvolkes der Engländer, insbesondere auf diejenigen Shakespeares angewiesen. Die dritten endlich läugnen weder, dass das deutsche Drama bereits eine Blütezeit gehabt habe, noch dass es künftig eine solche zu erreichen fähig sei. Sie läugnen jedoch, dass diese Zeit jetzt bereits eingetreten sei und sprechen der Gegenwart die Möglichkeit ab, auf dem Gebiete der dramatischen Kunst irgendwelche neue, vollendete Schöpfungen hervorzubringen. Soweit stimmt auch Prutz mit dieser Anschauung vollkommen überein, wie das ja schon aus seinen eigenen, oben zitierten Äusserungen hervorgeht. Dagegen weist er die an diese Ueberzeugung geknüpfte Forderung, die Versuche der jungen Dramatiker hätten daher absolut keinen Wert, sie müssten als überflüssig und unsinnig völlig eingestellt werden, aufs entschiedenste als

durchaus unberechtigt zurück. Die beiden übrigen Ansichten, welche wir auf den ersten Blick als haltlose Verstiegenheit erkennen, werden von Prutz eingehend widerlegt (S. 9—28). Leider irrte sich Prutz in der Stellung und Bedeutung, welche er der politischen Poesie beimessen wollte, indem er für sie das ehrenvolle Lorbeerreis des Progonentumes in Anspruch nahm. Diese Versuche der Jungdeutschen bedeuteten keine Vorbereitung der künftigen Blüte des nationalen Dramas, sie waren fast durchweg in Anlehnung an fremde Vorbilder dem Wirrwarr der vormärzlichen Zeit entsprungen und zerplatzten wie Schaumblasen an der Oberfläche, als das Jahr 1848 die Luft von dem bedrückenden Staube des Absolutismus gereinigt hatte. So war es denn das tragische Schicksal des jungdeutschen Dramas, dass es aus ernstem Ringen und einigen kraftvollen, vielversprechenden Ansätzen heraus nicht zur Vollendung durchzudringen vermochte, sondern an der Klippe der Zerfahrenheit und der Zeitstürme gescheitert ist.

Das Lustspiel.

Noch viel spärlicher sah es auf dem Gebiete des Lustspiels aus, fehlten doch hier fast jegliche Anknüpfungspunkte, von welchen aus sich die abgerissenen Entwicklungsfäden wieder aufnehmen und weiterspinnen liessen. Trotzdem man sich seit Lessings Vorgehen auf die brachliegenden nationalen Güter besonnen hatte und ihnen siegreich die Herrschaft wiedergewann, blieb die Komödie doch ein von dieser neuflutenden Woge unberührtes, abseits stehengelassenes Stiefkind, um dessen Pflege sich weder Klassik noch Romantik bekümmerte. Ausser Lessings „Minna“ und Kleists „Zerbrochenem Krug“ gab es nur Nachbildungen französischer oder antiker Komödien, deren Mustergiltigkeit so sehr als über jedem Zweifel erhaben anerkannt wurde, dass jede Regung nationaler eigenart im Keime ersticken musste. So beherrschte denn das fremde Element die deutsche Komödie unumstritten und insbesondre gefördert durch die zahlreichen Uebersetzungen französischer Lustspiele und Possen, denen sich ebensoviele mehr oder weniger geschickte Nachahmungen würdig anreihten. Auf Kotzebue folgten Benedix, Wehl, Frühauf u. a., welche die eingebürgerte Tradition weiterführten und die deutschen Bühnen mit ihren meist wenig erfreulichen Produkten versorgten. Diesen Lustspielfabrikaten gegenüber nahm das in Wien beheimatete, von Ferdinand Raimund

und Johann Nepomuk Nestroy gepflegte und zur Anerkennung gebrachte dramatisierte Märchen, die Zauberposse, eine eigene, zwar zunächst hauptsächlich lokale, aber doch selbständige Stellung ein. Jedenfalls hatte man in diesen Stücken etwas, das durchaus auf eigenem Boden gewachsen, das kernig, gesund, und das vor allen Dingen echt volkstümlich war, was jenen Nachahmungen vollkommen abging.

Unter diesen Umständen konnte es wohl kaum Wunder nehmen, dass auch die Jungdeutschen, soweit sie sich überhaupt im Lustspiel versuchten, an die französische oder antike Komödie anknüpften. Nur Robert Prutz nimmt hierbei insofern eine Sonderstellung ein, als er glaubte eine Erneuerung und Wiederbelebung des deutschen Lustspiels allein von dem Beispiel Shakespeares ausgehend ereichen zu können, dessen Komödien er in ihrer Auffassung und Darstellung als unbedingt mustergiltig betrachtete. So schuf er denn in seinem Lustspiel „Nach Leiden Lust", die einzige Shakespearenachahmung, welche aus diesem Grunde ein gewisses Interesse beanspruchen darf. In der politischen Komödie freilich, die fast ausnahmslos unter dem Szepter des Aristophanes steht und in der Hauptsache den Jahren 1830—50 angehört, bekannte sich auch Prutz zu dem griechischen Vorbilde. Die politische Komödie war ja überhaupt eine Neuerscheinung auf dramatischem Gebiet, welche das Bürgerrecht erst erwerben musste, denn das XVIII. Jahrhundert mit seinem Individualkult und seiner Empfindsamkeit dachte nicht an politische und soziale Fragen und nur bei den jungen Stürmern und Drängern klingt ein erstes Stammeln dieser Probleme leise herauf, hervorgerufen durch die Forderung der Freiheit der Einzelpersönlichkeit.

Zwar hatte die Weltherrschaft Napoleons und die damit verbundenen politischen Umwälzungen auch jene Dichter, deren Ideale in einer ganz anderen Richtung lagen, gezwungen, den Blick nach dieser Seite hinzuwenden, aber eine politische Komödie zu schaffen, dazu waren sie freilich nicht imstande, sie begnügten sich vielmehr mit der kleinlichen und platten Verspottung des grossen Korsen. So entstanden Kotzebues Napoleonkomödien und Rückerts „Napoleon und der Drache" und „Napoleon und seine Fortuna" (Cotta, 1815—1818), deren künstlerischer wie

literarischer Wert äusserst gering zu veranschlagen ist. Erst der Zeit der stärksten politischen Gärung, in welcher der Sturm des gesellschaftlichen Umschwunges bereits durch ferndonnerndes Brausen sein Herannahen verkündete, blieb es vorbehalten die Komödie als Waffe den morschen, vertrockneten Zuständen gegenüber zu gebrauchen und diese unter einem Hagel von Spott und Satire zu zerschleudern und zu begraben. Satire, das war das Hauptrüstzeug der Männer, die als Herolde einer neuen Zeit für deren Forderungen und Ideale mit den überlebten Ansprüchen der alten in die Schranken traten, grimmige, scharfe, bissige Satire, die der guten alten Zeit rücksichtslos den Schleier vom Antlitz riss und mit derber Hand Schminke und Puder fortwischte, bis nichts übrigblieb, als ein erstartes Mumiengesicht.

So haben wir es denn hier in erster Linie mit der satirischen Komödie zu tun, in der das subjektiv komische Element die Hauptrolle spielt und die, im Gegensatz zu ihrer, dem objektiv Komischen huldigenden Zwillingsschwester, statt eine dem Leben entrissene komische Handlung einfach darzustellen, gesellschaftliche Zustände, Menschen der Gegenwart, oder literarische Zeitströmungen möglichst geistreich zu verspotten sucht. Der Dichter legt den auftretenden Personen Worte in den Mund und lässt sie Gedanken aussprechen, die sie in den Augen der Leser und Zuschauer lächerlich machen. Er gibt also nie die Menschen und Dinge selbst, sondern deren Karrikatur.

Die Alleinherrschaft der Satire in der politischen Komödie ist wohl im wesentlichen durch den Umstand zu erklären, dass ihre Vertreter als Kinder der Zeit mitten im Kampfe drinstanden, wo sie die Gegenpartei bildeten. Natürlich blieb dabei jegliche Objektivität ausgeschlossen, im Gegenteil, man schlug bei seiner Angriffen meist über die Stränge. Allerdings dürfte Prutz der einzige sein, der dies audrücklich eingesteht, indem er gleichzeitig dafür um Entschuldigung bittet („Politische Wochenstube“ S. 63):

„Und verzeiht mir auch, wenn über die Schnur
ich mitunter, und öfter gehauen,
Wiewohl ich ja weiss, dass der Deutsche nur schlecht
auf komödischen Scherz sich verstehet“.

Dass diese politische Satire zu dem grossen Vorbilde des Aristophanes emporschaute und ihre Träger zur Nachahmung des

Griechen aufforderte, ist umso eher verständlich, als es bisher ja noch keine politische Komödie in Deutschland gegeben hatte, die vorbildlich hätte wirken können, während andrerseits das Dogma von der Unfehlbarkeit der Antike sich bei den deutschen Komödiendichtern noch so stark behauptete, dass ihm die nationalschöpferische Kraft und Erfindungsgabe erliegen musste. Man entlieh eben einfach die poetischen Ausdrucksmittel für seine politischen Ueberzeugungen und Tendenzen dem grössten Meister der antiken Komödie, und man tat dies umso unbedenklicher, als doch auch die literarische Satire hier bereits mit gutem Beispiel vorangegangen war (Platen). Die eigene Unzulänglichkeit fühlte man dabei wohl dunkel heraus und wieder ist hier Prutz anzuziehen, der diesen Gefühlen Worte verleiht („Politische Wochenstube", S. 123):

„Dann, wenn du einst, in künftiger Zeit, dein Recht dir hast genommen,
Dann wird mit anderm Guten, dir auch die Komödie kommen!
Dann wird ein Aristophanes in Deutschland auch erstehen —
Und aus der „Wochenstube" dann mag man Patronen drehen!"

Die hier inbetrachtkommenden Komödien sind folgende (vgl. Hille S. 82—114):

1) Rapp: „Wolkenzug" (1836).
2) Karl Stahl (Goedeke): „König Kodrus" (1839).
3) Karl Heinrich: „Die Kaiserwahl in Frankfurt" (1842, II. Aufl. 1850).
4) Robert Prutz: „Die politische Wochenstube" (1845).
5) Otto Seemann und Albert Dulk: „Die Wände" (1848).
6) Adolf Glassbrenner: „Kaspar der Mensch" (1850).

Dass auch später noch das Vorbild des Aristophanes massgebend blieb, lehren die Komödien des Grafen Schack: „Der Kaiserbote" und „Cancan", sowie Roberts Hamerlings „Teut", die den Krieg von 1870/71 zum Hintergrunde haben.

Die einzige Ausnahme bildet die Komödie Georg Büchners „Leonce und Lena", eine politische Satire, welche nicht auf das griechische Vorbild zurückgeht, sondern sich an romantische Vorlagen hält. Büchner arbeitet viel mit Abstraktionen und Wortspielen, er bevorzugt den Dialog, welcher ganz im Vordergrunde steht und der Mangel an Handlung — eine Hauptschwäche Büchners — macht sich auch hier empfindlich geltend.

Alles in allem blieben die Deutschen doch nur Zwerge im Schatten des Aristophanes.

Nun könnte man aber fragen, ob denn eine politische Komödie ohne unbedingte Vorherrschaft der Satire überhaupt denkbar sei? Ich glaube wohl! Auf einer höheren Warte, als der des Zeit- und Parteistandpunktes, wird der Blick des Dichters freier, objektiver und weitschauender, und an die Stelle der wütenden, draufgängerischen Satire tritt bei ihm ein versöhnlicher, abgeklärter Humor. Das bedeutet für die politische Komödie entschieden einen Schritt vorwärts, bietet sich uns doch in dieser Auffassung ein Bild des Lebens selbst dar und nicht nur die groteske Parodie durch die Satire.

Schon der Wiener Eduard von Bauernfeld hatte im Jahre 1846 seine Angriffe gegen das Metternichsche Polizei- und Spionagesystem in die Form einer harmlosen Familienkomödie gekleidet, um dadurch dem Zensurverbot zu entgehen. Die Hauptsache hierbei waren freilich die mehr oder weniger versteckten politischen Anspielungen, während alles andere noch Maske und Staffage blieb. Das Experiment gelang und Bauernfelds „Grossjährig" wurde unter allgemeinem Jubel aufgeführt. Hier hatte Bauernfeld bereits die Pfade der Aristophanesnachahmung verlassen und die ersten, tastenden Schritte zur Schöpfung der selbständigen deutschen politischen Komödie getan. Der Schwerpunkt liegt bei ihm aber immer noch in der Zeitsatire.

Den entscheidenden Wurf tat jedoch erst Gustav Freytag mit seinen „Journalisten". Sie bedeuten einen Höhepunkt der deutschen politischen Komödie, wie er nicht wieder erreicht, geschweige denn überboten worden ist. Hier steht der Dichter über den Zeit- und Parteiverhältnissen und bietet — unabhängig von den Vorbildern der Antike — ein Stück deutschen Lebens, umweht von einem warmen Hauche eben jenes Humors, der, statt derb mit blankem Schwerte dreinzuschlagen, der Zeit mit überlegenem Lächeln den Spiegel entgegenhält.

Allerdings hatte man ja nun das Jahr 48 bereits hinter sich und konnte gefassteren Blickes in die Zukunft schauen, die neue Verheissungen in sich barg.

R. Prutz und seine dramat. Theorie.

Dieser allgemeine Stand der Dinge bildet die charakteristische Grundlage für die eigene dramatische Entwicklung und Auffassung von Robert Prutz, in deren Rahmen uns seine dramatische Produktion entgegentritt. Er lässt sich dabei von bestimmten Theorieen leiten, welche an sich wohl recht schön klingen, zu deren Verwirklichung es jedoch einer starken Künstlerpersönlichkeit bedurft hätte, die Prutz selbst eben leider nicht besass. Hierzu kam dann noch das lähmende Bewusstsein, dem Fluche der Zeit verfallen zu sein, einer Zeit, die geradezu den Stempel der Unvollkommenheit und Vergänglichkeit an der Stirne trug, die nichts Grosses, Bleibendes zu leisten vermochte, die trotz allen Ringens und Strebens nur einige verkümmerte Schösslinge hervorzubringen und auf die Nachwelt zu vererben imstande war. Dies spricht Prutz selbst folgendermassen aus: „Denn eine jede Zeit, wo sie ihren Inhalt in der Kunst fixiren will, muss vor Allem und zuvörderst dieses Inhaltes selber mächtig sein. Das aber ist die allgemeine Krankheit unserer Zeit, dass wir unseren Inhalt wohl in abstracto haben und wissen, aber nicht zu seiner praktischen Darstellung, zu seinem unmittelbaren Besitz gelangen können. Wir wissen Alle, dass wir frei, einig, tapfer sein sollten — und sind es nicht; wir können Alle den Grundriss unseres künftigen Staatsgebäudes, wie es sein sollte, im Schlaf aufzeichnen — und rühren keinen Stein dazu; wir wissen Alle, wie ein vortreffliches Drama zu machen wäre — und kein Mensch macht es. Kurz zu sagen: wir sind Alle in der Theorie unendlich viel weiter, als wir mit der Praxis nachkommen können. Es ist ein Bruch zwischen den Forderungen unseres Bewusstseins und der Fähigkeit unserer Leistungen, und wir können die Brücke, welche diese Kluft ausfüllen wird, nicht finden". („Ueber das deutsche Theater", Bd. 4 der dramat. Werke, S. 29 und 30.)

Diese Erkenntniss, die zugleich eine Selbsterkenntnis ist, offenbart nur allzudeutlich, wie sehr doch Prutz ein von abstrakten Anschauungen und Regeln ausgehender Theoretiker, und wie wenig er ein aus reicher Phantasie und Intuition heraus schaffender Künstler war. Daher ist es unumgänglich, zunächst die Hauptzüge seiner Kunsttheorie kennenzulernen, ehe wir auf deren Uebertragung in die Praxis eingehen.

Am besten fasst Prutz seine Ansicht von der „wahren Kunst“ in dem Buche über „Die deutsche Literatur der Gegenwart“ zusammen (Bd. I, S. 58—59): „Der wahren Kunst ist der Idealismus ebenso unentbehrlich als der Realismus: denn was ist alle Kunst selbst anders, als die ideale Verklärung des Realen, die Aufnahme und Wiedergeburt der Wirklichkeit in dem ewig unvergänglichen Reiche des Schönen? Welche Seite in einem bestimmten Kunstwerk und weiterhin in einem ganz bestimmten Zeitalter vorwiegt, das wird eben so sehr von der Befähigung und dem Charakter des einzelnen Künstlers, als vom Genius des Zeitalters im Allgemeinen abhängen. Entbehrt, wir wiederholen es, kann keine von beiden werden; weder der abstrakte Idealismus, der sich um die Wirklichkeit der Dinge nicht kümmert, kann ein Kunstwerk schaffen, noch ragt der brutale Realismus, der nichts weiter weiss und will als eben diese gemeine Wirklichkeit der Dinge, jemals hinauf in die heiteren Höhen der Kunst. Das vollendetste Kunstwerk wird aber allerdings immer dasjenige sein, in welchem beide Seiten, die reale wie die ideale, sich am vollständigsten decken und am gleichmässigsten zu ihrem Rechte kommen. Es ist das Ei des Columbus: nur dass die handwerksmässige Tageskritik, die ja immer ein möglichst vornehmklingendes Stichwort haben muss, um ihre eigene Gedankenleere zu verdecken, natürlich ihr ganz specielles Interesse darin findet, diese an sich so einfache Frage und damit zugleich den unbefangenen Sinn des Publicums mit hochtönenden Orakelsprüchen zu verwirren“.

Sodann führt Prutz weiter aus, dass die Dichter der Gegenwart mehr nach der realistischen Seite hinschweifen, da der Realismus von Klassik und Romantik stark vernachlässigt worden ist und die junge Dichtergeneration hier ein freies und dankbares Betätigungsfeld findet. Wenn diese Dichter nun im ersten Eifer zu weit gegangen sind, indem sie sich ausschliesslich dem krassesten Realismus zugewandt haben, so liegt das in der Natur der Sache und wird sich mit der Zeit schon ausgleichen.

Prutz stellt also in den beiden Begriffen zwei Gegensätze einander gegenüber, indem er den Realismus als die nackte, ungeschminkte Wirklichkeit des Gegenwartslebens, den Idealismus dagegen als das sich der künstlerischen Phantasie offenbarende

Reich des Schönen aufgefasst haben will, und fordert nun von der wahren Kunstschöpfung die harmonische Verschmelzung dieser beiden, ursprünglich heterogenen Elemente. Es liesse sich daher für das „wahre Kunstwerk" folgende Formel aufstellen:

Realismus = Wirklichkeit des Alltagslebens,
Idealismus = Reich der künstlerischen Phantasie,
Realismus + Idealismus = Verklärung der Wirklichkeit durch die künstlerische Phantasie = vollendetes Kunstwerk.

Es kann natürlich nicht als unsere Aufgabe betrachtet werden, die Richtigkeit oder Verkehrtheit dieser Theorie hier genauer zu erörtern, vielmehr kommt es uns nur auf ihre praktische Bedeutung und Verwendbarkeit an, welche wir mit einigen Worten streifen müssen. Jene von Prutz für das vollendete Kunstwerk aufgestellte Norm, ist eine auf verstandesmässig-analytischem Wege gewonnene Abstraktion, die zwar allenfalls einen kritischen Masstab der aesthetischen Erkenntnis abgeben und folglich das Werturteil über ein beliebiges Kunstwerk beeinflussen kann, niemals jedoch zu einem künstlerischen Schaffensgesetz erhoben werden darf, weil das Einzwängen der Gefühlswelt in bereits bestehende, verstandesmässig erschlossene Formeln und Gesetze bei jedem echten Künstler stets nur von denkbar ungünstigem Einfluss auf seine Werke sein würde, wie wir dies gelegentlich sogar bei bedeutenden Dichtern beobachten können. Kunstkritik und Kunstschaffen sind eben zweierlei Dinge, deren natürliches Verhältnis zueinander sich immer derart gestalten sollte, dass letzteres als das primäre, die erstere aber — unbeschadet ihrer selbständigen Funktion — als das sekundäre Moment auftritt, d. h. also die Kritik, deren vornehmste Pflicht ja das Verstehen eines Kunstwerkes ist, darf es sich nicht einfallen lassen, die Freiheit des Kunstschaffens vonvornherein in bestimmte Dogmen einpressen zu wollen und alles, was in dieses Mass nicht hineinpasst, unbedingt zu verurteilen.

Prutz selbst gibt uns einmal als Literarhistoriker und dann als Dramatiker Gelegenheit, die praktische Anwendung seiner Theorie kennenzulernen und uns davon zu überzeugen, dass sie im ersten Falle ein Vorurteil und im anderen ein Hemmnis des dichterischen Schaffens bildet.

Prutz als Kritiker.

Da wir uns in folgendem mit der dramatischen Produktion noch etwas näher zu beschäftigen haben werden, so seien hier nur einige Proben aus der literarischen Kritik unseres Dichters angeführt. So stellt Prutz z. B. den Dramatiker Schiller deshalb höher als den Dramatiker Goethe, weil ersterer als ausgesprochenster Idealist in der Gestaltung des Freiheitsproblems im historischen Drama (am stärksten im „Tell") seinen Forderungen am nächsten kam. Obwohl nun Schiller für den Jungdeutschen keineswegs die Erfüllung, sondern nur den ersten Ansatz bedeutet, so ist er doch der Ansicht, dass, wenn die „Knospe unseres Dramas reifen wird, es Schillersche Aussaat sein werde, was die Nachwelt alsdann einerntet".*) Zeitgenossen einer anderen Richtung gerecht zu werden vermag Prutz jedoch erst recht nicht. So heisst es in seiner „Deutschen Literatur der Gegenwart" (Bd. II., S. 276) über Hebbel: „Zwar dass die Hoffnungen, welche die Bühne anfangs auf Friedrich Hebbel setzte, sich nicht verwirklichen würden, das konnte man bei einiger Kenntniss von der Eigenthümlichkeit dieses Dichters voraussehen. Hebbel ist ein grosses Talent, vielleicht das grösste, dass wir in diesem Augenblick besitzen. Allein mit einer verhängnisvollen Beharrlichkeit hat er dasselbe in den Dienst einer falschen Theorie gestellt; Hebbels Muse ist nicht die Schönheit, sondern umgekehrt das Hässliche und Widerwärtige, das Abgeschmackte uud Fratzenhafte, und das lässt sich nirgend weniger ertragen als eben auf den Brettern. Und darum ist dies gewaltige und ursprüngliche Talent, das selbst in seinen Irrthümern noch so lehrreich, für die Bühne so gut wie nicht vorhanden. Seine „Judith", noch in vormärzlicher Zeit aufs Theater gebracht, ist eine Kuriosität, die höchstens alle Jahre einmal von einer gastirenden Schauspielerin als Paradepferd benutzt wird. „Maria Magdalene" hat sich ebenfalls nirgend halten können; die neueren Stücke des Dichters aber, wie „Der Ring des Gyges" etc. widersprechen nicht nur den nothwendigen Forderungen der Bühne, sondern auch den sittlichen Forderungen des Publicums so vollständig, dass gar kein Versuch damit gemacht werden kann. In der „Agnes Bernauerin" hat der Dichter selbst offenbar die Absicht gehabt sich zu den Anschauungen und

*) Vgl. „Ueber das deutsche Theater", Dramat. Werke Bd. 4, S. 25—26.

Gewöhnungen des Publicums herabzulassen und ein völlig bühnengerechtes Stück zu liefern: doch hat es ebenfalls nirgend Wurzel fassen können, trotz des populären und ergreifenden Stoffes".

Ueber Otto Ludwig sagt dann Prutz dortselbst (Bd. II, S. 280): „Ausser den eben Genannten, sind im Laufe der letzten Jahre noch einige jüngere Sterne an unserem Theaterhimmel aufgetaucht. Doch hat auch von ihnen bis jetzt noch keiner allgemeinere Anerkennung gefunden. Vielleicht das bedeutendste unter diesen jüngeren Talenten ist Otto Ludwig, dessen wir bereits unter den Nachahmern Berthold Auerbachs gedacht haben*); sein „Erbförster" und „Die Maccabäer" sind Stücke von grosser dramatischer Kraft, aber bereits zu sehr angesteckt von Hebbelscher Verschrobenheit, als dass sie Zugang zu den Herzen der Nation finden könnten".

Diese Kritik ist trotz Anerkennung des Talentes durchaus verständnislos und unzutreffend, sodann aber auch in einer gewissen unbehaglichen Verlegenheit befangen. Ohne auf die künstlerischen Vorzüge und Mängel der Hebbelschen Dramen einzugehen, bewertet Prutz sie allein nach dem Beifall bzw. der Ablehnung des Publikums, desselben Publikums, welches er zwei Zeilen weiter aufs schärfste angreift, weil es Brachvogels „Narziss" mit Begeisterung aufgenommen hat und dem deshalb die Kritikfähigkeit überhaupt abgesprochen wird. Eine derartige Inkonsequenz ist wohl nur dadurch zu erklären, dass Prutz der Muse Hebbels nicht gerecht werden konnte, da ihm, dem Jungdeutschen, vom Standpunkte seiner besonderen aesthetischen Auffassung aus das Verständnis für eine völlig andersartige künstlerische Anschauung verschlossen blieb.

R. Prutz und seine Dramen.

Aber auch die eigenen dramatischen Versuche unseres Dichters, bei denen er einesteils auf dem Boden Shakespeares, als des Vertreters des Realismus, und andrerseits wiederum in der Reihe der Nachahmer Schillers, als des vorzüglichsten Repräsentanten idealistischer Richtung steht, offenbaren nur zu sehr die Unmöglichkeit, von theoretischen Erwägungen ausgehend und sich an abstrakte Formeln klammernd, zu einem vollendeten Kunstwerk, einem idealen Drama zu gelangen. Ausser der Be-

*) Gemeint ist Ludwigs „Heitherethei", die Prutz als einfache Nachahmung der Dorfgeschichten Auerbachs betrachtet.

folgung seiner aesthetischen Anschauung forderte Prutz von einem dramatischen Werke die Aufführbarkeit, die ja auch in der Tat für das Drama von wesentlicher Bedeutung ist, worunter er jedoch mehr eine auf äussere Wirkung berechnete Bühnentechnik, als gerade einen sicheren, lebendig fortschreitenden Gang der Handlung, fein herausgearbeitete Steigerungen mit geschickt angebrachten Spannungs- und Lösungsmomenten und eine scharfumrissene, tiefschöpfende Charaktergestaltung verstand. Da nun Prutz diese elementaren Eigenschaften eines echten Dramatikers nicht besass und da es ihm zunächst um den Beifall des Theaterpublikums zu tun war, d. h. also um die öffentliche Anerkennung, so kam es ihm in erster Linie darauf an ein möglichst bühnengerechtes, wirkungsvolles Stück zu liefern. Dieses glaubte er am besten dadurch zu erreichen, dass er mit den Schauspielern und der Welt der Kulissen in persönliche Beziehungen trat und gleichzeitig die Psyche des Theaterpublikums studierte. Das Ergebnis dieser Studien war die Ueberzeugung, dass der Beifall des Publikums „wesentlich pathologischer Natur" sei und dass man ein eigentliches Kunstinteresse überall vergeblich suche. Man müsse, meint Prutz, den Zuschauer bei seiner persönlichen Neigung und augenblicklichen Stimmung packen, sonst sei alle Anstrengung umsonst. Man könne sonst vielleicht eine hervorragende Dichtung schreiben, aber kein erfolgreiches Theaterstück. Da nun erfahrungsgemäss das Auftreten des Liebhabers und der Liebhaberin dem Publikum den grössten Beifall und die lebhafteste Anteilnahme abnötige, so müsse der Dichter, ob er wolle oder nicht, diese beiden Gestalten in den Mittelpunkt seines Stückes stellen. Daher habe er sich bei der Ueberarbeitung seines, im ersten Entwurf bereits 1835 entstandenen, Trauerspiels „Moritz von Sachsen" auf dringendes Anraten seiner Freunde genötigt gesehen sich von diesen Gesichtspunkten leiten zu lassen, obgleich er sich wohlbewusst war damit eine aesthetische Sünde zu begehen*). In der ersten Fassung des Trauerspiels war Karl V. der Held gewesen, wovon sich auch später noch verschiedene Züge im vierten und fünften Akt erhalten haben. Die Umarbeitung machte jedoch, in bewusster Abweichung von der

„Moritz v. Sachsen".

*) Vgl. R. Prutz: „Dramatische Werke" Bd. 4, Einleitung S. X. ff.

Geschichte, anstatt des ergrauten Kaisers einen jugendlichen Moritz zum Träger der Handlung und legte ihm die Schlagworte der Zeit in den Mund. Das geschah im Jahre 1842. Prutz reichte sodann sein Trauerspiel dem Berliner Hoftheater ein, woselbst es am 19. August 1844 aufgeführt und nach einmaliger Aufführung vom Ministerium des Königlichen Hauses verboten worden war. Dieses Verbot wurde damit begründet, dass eine kgl. Kabinettsordre die Aufführungen von Stücken, in denen dem Königlichen Hause verwandte Personen auftreten, untersage. Indessen erwies sich dieser Vorwand nur als leere Ausflucht, da die Aufführung auch dann nicht gestattet wurde, als Prutz einen neuen Entwurf einreichte (12. Oktober 1844), in welchem die Rolle des Markgrafen Albrecht gestrichen war*). Das Verbot beruhte wohl nur auf dem Verdachte der politischen Unzuverlässigkeit, welchen man gegen den 1843 aus den Weimarischen Landen ausgewiesenen Verfasser des „Moritz" hegte, was auch durch die im Sommer 1848 veranstaltete Aufführung des Stückes in Berlin bestätigt wird, wo dieses in derselben Fassung gegeben wurde, in der es 1849 veröffentlicht worden ist, d. h. also ohne die Streichung des Albrecht**).

Prutz selbst war freilich mit seinem Werke keineswegs einverstanden und der Erfolg des Stückes bei der ersten Aufführung war ihm, wie er eingesteht, durchaus unerwartet. Er erschrak, als ihm aus dem Munde seines Johann Friedrich und Moritz die eigene politische Begeisterung vom Herbst zweiundvierzig entgegentönte, seinem eigenen Ausspruch zufolge, über diese Verletzung geschichtlicher Wahrheit und fühlte sich abgestossen durch das Pathos, „das soweit entfernt war von der strengen, ernsten Würde der Tragödie". (Dramat. Werke Bd. 4, S. XIV—XV).

Machen wir uns nun, ehe wir auf das Trauerspiel selbst eingehen, mit dem Inhalt des „Moritz von Sachsen" vertraut. Prutz legt seinem Stücke ein Motiv zugrunde, das zwar recht häufig auftritt, in diesem Zusammenhange jedoch die Beeinflussung Schillers vermuten lässt, zumal unser Dichter sich auch in anderen Dingen an das Vorbild Schillers gehalten hat. Es ist dies der Kampf zwischen Pflicht und Liebe.

*) Vgl. den Anhang zu Bd. 4 der dramat. Werke, S. 170—198.
**) Vgl. Bd. 4, Einleitung S. XV.

Moritz wird von seinem Oheim Johann Friedrich, Kurfürsten von Sachsen und seinem Schwiegervater, dem Landgrafen Philipp von Hessen, aufgefordert, dem Schmalkaldischen Bunde beizutreten und gegen Kaiser Karl V. ins Feld zu ziehen. Er steht jedoch als Feldherr und treuer Freund des Kaisers auf dessen Seite und lehnt dieses Ansinnen ab, da er von der Weisheit und Rechtlichkeit Karls überzeugt, nicht zu glauben vermag, dass durch diesen Recht, Freiheit und Religion gefährdet seien. Da erscheint Karlowitz, der Kanzler des Moritz, und verkündet im Namen des Kaisers die Acht über Philipp und Johann Friedrich. Moritz soll die Acht übernehmen. Nach schwerem Kampfe entschliesst er sich, das ihm übertragene qualvolle Amt zu vollstrecken, da er hofft durch persönliche Bitten die Lossprechung seiner Verwandten, auf deren Seite sich auch seine von ihm heissgeliebte Gemahlin Anna stellt, zu erlangen. Es gelingt ihm auch die Begnadigung der bereits zum Tode verurteilten Geächteten auszuwirken und er eilt in den Kerker seines Oheims, um ihm zu verkünden, dass die Gnade des Kaisers das Todesurteil in eine unbefristete Gefangenschaft umgewandelt habe, deren Aufhebung seiner Fürbitte wohl schon in kurzer Frist gelingen werde.

Für seinen treuen Dienst wird Moritz sodann von Karl mit den erledigten Besitztümern Johann Friedrichs sowie mit der Kurwürde von Sachsen belohnt.

Hierauf nun erfährt Moritz von dem Plane Karls, die Krone Deutschlands an Philipp von Spanien zu vererben, was ihn mit höchster Bestürzung und Besorgnis erfüllt, da man von der Regierung Philipps das Schlimmste befürchten muss, nämlich die Niedertretung aller Rechte und Freiheiten sowie die Umgestaltung Deutschlands zu einer spanischen Provinz. Sodann erscheint seine Gemahlin, Anna, und verkündet ihm, dass man ihren Vater, Philipp von Hessen, der sich auf Zusicherung einer standesgemässen Behandlung den kaiserlichen Behörden gestellt hatte, in ein finsteres Kerkerloch geworfen habe, wo er Hunger leiden müsse, sowie der Schwermut und dem Tode zu verfallen drohe. Als dann schliesslich noch der Kardinal Granvella auftritt und die abschlägige Antwort des Kaisers auf Moritz' Gesuch überbringt, in welchem dieser um Freilassung der gefangenen Verwandten gebeten hatte, ist das Mass voll. Moritz fasst den Entschluss,

sich gegen den Kaiser zu verbünden, zu welchem er bis zu dieser Stunde in Ehrfurcht und Liebe aufgeblickt hatte. In Gemeinschaft mit dem Markgrafen Albrecht von Kulmbach überfällt nun Moritz den nichtsahnenden Kaiser auf dem Schlosse zu Innsbruck. Dieser vermag bis zum letzten Augenblick nicht an den Verrat seines vertrauten Feldherrn zu glauben und entkommt mit genauer Not einige Minuten bevor Moritz und Albrecht sein Gemach erstürmen. Sodann sendet der Kaiser seinen Kanzler Selden als Unterhändler zu Moritz und sichert diesem Vergessen des Geschehenen und völlige Straffreiheit zu. Es wird Waffenstillstand geschlossen und Moritz verspricht, einen Abgesandten nach Passau zu schicken, der die Beschwerden des Reiches darlegen soll, denen der Kaiser Abhilfe zusichert. Markgraf Albrecht ist darob erzürnt, dass diese Unterhandlung ohne sein Wissen geführt worden ist und entzweit sich mit Moritz. Der Kaiser gewährleistet im Passauer Vertrage Vergessen des Vorgefallenen, Freilassung der Gefangenen, Religionsfreiheit sowie die Reichsverfassung. Philipp von Spanien bleibt von der Thronfolge ausgeschlossen und Ferdinand erbt die Krone. Karl selbst ist der Regierung müde und will seine Tage im Kloster beschliessen. Es kommt dann zu einer völligen Versöhnung zwischen ihm und Moritz, worauf dieser gegen den Markgrafen Albrecht ins Feld zieht. Letzterer hält die todkranke, den Verlust ihres Vaters betrauernde Anna, die Gemahlin des Moritz, dessen Urahne Elisabeth von Rochlitz, sowie Sibylle, die Gattin Johann Friedrichs in seinem Schlosse gefangen. Moritz stürzt tödlich verwundet in das Gemach seiner sterbenden Gemahlin. Beide sterben versöhnt.

Da Prutz selbst dieses Stück als Jugendsünde betrachtet wissen will und dem Kritiker gerne zugesteht, dass es von aesthetischen Mängeln wimmelt, dass Aufbau und Gestaltung durchaus undramatisch sind (Einleitung, S. XV.) u. s. w., so brauchen wir hierüber kein Wort weiter zu verlieren, zumal ja bereits die vorstehende Inhaltsskizze einen genügenden Einblick gestattet. In einem Punkte irrt aber Prutz unbedingt: wenn er nämlich glaubt, durch die bloss äusserliche Betonung der grossen Liebe, die Moritz zu seiner Gattin Anna im Herzen trägt, schon einen Konflikt angebahnt oder auch nur eine bühnenwirksame

Situation geschaffen zu haben. Und er wollte doch, wie wir sahen, dem Publikum ein Zugeständnis machen und gerade Liebhaber und Liebhaberin in den Mittelpunkt seines Stückes stellen! Was ist nun aus dieser Absicht geworden? Sie ist in flachen Aeusserlichkeiten, erzwungenen und z. T. sogar der Rührdramatik entliehenen Situationen und Mitteln stecken geblieben, wodurch natürlich jegliche Wirkung verloren gehen musste. Nun könnte man ja meinen, dieses Zugeständnis sei nur erzwungen gewesen und deshalb wären auch jene Szenen so oberflächlich behandelt worden, während sich das Hauptinteresse des Dichters nach wie vor auf die historische und politische Seite konzentrierte. Aber bei näherer Betrachtung sind es doch auch hier nur Worte und Phrasen, die keinen handelnden Menschen, sondern blutleeren Schemen in den Mund gelegt, nur einen unerquicklichen Eindruck hervorzurufen imstande sind. Auch hat sich ja Prutz selber bei der ersten Aufführung dieses Eindrucks nicht erwehren können.

In der Anlage des Stückes finden sich in den älteren Partieen des IV. und V. Aktes noch starke Anklänge an Shakespeare. So ist z. B. die Szene zwischen dem Kaiser und dem Narren (Akt IV, S. 120. ff.) im Anschluss an Shakespeares „King Lear" entstanden. Hier wie dort sagt der Narr seinem Gebieter bittre Wahrheiten, an welche jener nicht glauben mag und singt ein draufbezügliches Lied. Auch das Moment, dass der Narr sich für seinen Herrn opfert, findet sich im „Lear" insofern vorgebildet, als er sich dort für den König in den Stock legt. Dieses eine Beispiel möge hier genügen.

Dagegen ist das vorherrschende, bei Prutz freilich recht hohle und nichtssagende Pathos auf den Einfluss des Schillerschen Dramas zurückzuführen. Damit mag dann auch die durchgängige Anwendung des Verses zusammenhängen, welche in dem aufs schärfste von Shakespeare abhängigen Lustspiel „Nach Leiden Lust" noch nicht vorhanden ist, sondern, wie bei dem grossen Vorbilde, dort stets mit Prosastellen abwechselt. An Shakespeare gemahnen jetzt nur noch die ganz spärlich auftretenden Reime am Abschluss einer Szene oder eines Aktes, wie z. B. (S. 119):

Moritz: „Aus blut'ger Erde keimt die junge Saat:
„Sonne der Freiheit, leuchte meinem Pfad!"

Ueber der Begeisterung für die Schlagworte der Zeit erlahmt das Interesse unseres Dichters an der lebensvollen Durchgestaltung seiner Charaktere so vollkommen, dass sie sich uns als farblose hölzerne Bühnenfiguren präsentieren, welche durch entliehene, verblasste Requisiten notdürftig aufgeputzt und zurechtgestutzt worden sind. Von den Nebenpersonen ganz zu schweigen, sind selbst die Träger der Handlung Moritz und Karl V. in der Charakterbehandlung äusserst schwankend und skizzenhaft angelegt, was freilich auch mit der mangelhaften psychologischen Begründung des Konfliktes zusammenhängt, der wiederum auf einen abstrakten Gedanken in der Weise aufgebaut ist, dass dieser nackt und aufdringlich, gewissermassen als Tendenz in den Vordergrund tritt, anstatt psychologisch motiviert aus der Handlung selbst herauszuwachsen.

Da wird z. B. von dem innigen Freundschaftsverhältnis zwischen Kaiser Karl und Moritz gesprochen, aber wie äusserlich wird es dargestellt! Worte, nichts als Worte! Diese Unzulänglichkeit hat dann einen inneren Widerspruch im Charakter Kaiser Karls zur Folge. Die Willenskraft dieses eisernen Mannes wird durch den Verrat seines Feldherrn vollständig gebrochen und er rettet sich in den Weltfrieden des Klosters. Diese Wendung ist doch wohl einigermassen befremdlich, zumal wenn man bedenkt, dass eine energische und zielbewusste Natur, wie Karl V. zunächst geschildert wird, sich ganz unter den Willen seines ehemaligen Vertrauten beugt und gegen die eigenen Absichten und Ueberzeugungen handelt! Statt nun Moritz als Verräter und Rebellen zu betrachten, söhnt sich Karl vor seiner Weltflucht mit ihm aus, was nicht allein eine weitere Inkonsequenz bedeutet, sondern gleichzeitig dem gesamten dramatischen Konflikt die Spitze abbricht. Nun muss der Markgraf Albrecht, der in dem Stücke sonst eigentlich recht überflüssig ist, als Gegner auftreten und die Handlung zum Abschluss bringen. Dieses Ende wird mit gewaltsamer Eile herbeigeführt: Moritz stürzt tödlich verwundet in das Gemach seiner todkranken, von Albrecht gefangengehaltenen Gemahlin, erhält ihre Verzeihung und stirbt mit ihr gemeinsam.

Diese mannigfachen Missgriffe sind wohl auf Rechnung der Ueberarbeitung zu setzen, die nach dem eigenen Bekenntnis unseres Dichters, allein von der Begeisterung für die Zeitideale

getragen und bestimmt worden war. Wie hätte denn auch die blosse Begeisterung für die jungdeutschen Ideen ein wirkliches Drama zu schaffen vermocht, ohne die Gabe echter, lebenssprühender dramatischer Gestaltungskraft?

„Karl v. Bourbon".

Fast genau dasselbe ist von dem im Herbst 1841 verfassten zweiten Trauerspiel „Karl von Bourbon" zu sagen, das im Grundmotiv sowie in einzelnen Zügen der Handlung so stark mit dem soeben besprochenen Stücke übereinstimmt, dass man es als eine Variante des „Moritz von Sachsen" bezeichnen könnte. Gleich Moritz ist Karl von Bourbon oberster Feldherr des Reiches, gleich ihm wird er durch die Ungerechtigkeit vonseiten des Landesherrn auf den Weg des Verrates getrieben und auch in seiner letzten Stunde wird ihm die Vergebung zuteil. Der Unterschied zwischen Moritz und Karl besteht jedoch darin, dass ersterer die Waffen gegen den Kaiser erhebt, um Recht, Freiheit und Glauben des Vaterlandes zu schützen, letzterer aber sein Vaterland verrät, um die ihm persönlich von Franz I. angetane Schmach und Unbill zu rächen. Was bei Moritz nur ein leiser Unterton war, wird hier zum Hauptthema erhoben: der tragische Konflikt zwischen der Ausübung persönlicher Rache und der Liebe zum Vaterlande, das von dem rächenden Schwerte notgedrungen mitgetroffen werden muss.

Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender: Karl von Bourbon feiert auf seinem prächtigen Schlosse zu Moulins die Taufe seines Sohnes, bei welcher auch der König und sein Hof anwesend sind. Der König neidet dem Herzog seinen Reichtum und es kommt zu einem Wortwechsel zwischen beiden, worauf der König in Eile das Schloss verlässt. Die Herzogin Susanne liegt auf den Tod darnieder und eröffnet ihrem Gemahl auf dem Sterbebette, dass sie ihm ihren ganzen Besitz testamentarisch vermacht habe, denn der grosse Reichtum ist von ihr in die Ehe gebracht worden, während der Herzog selbst nichts besitzt. Sie nimmt ihm sodann den Eid ab, sich mit dem Könige, der im Zorn das Schloss verlassen, auszusöhnen und ihm, als dem Herrscher des Vaterlandes, stets die Treue zu wahren. Hierauf stirbt sie und alsbald folgt ihr auch das Kind ins Grab. Nun wird trotz der testamentarischen Bestimmung von der Mutter des Königs, der Herzogin von Angoulème, das Eigentumsrecht auf die

Güter der verstorbenen Herzogin von Bourbon geltend gemacht, ein Prozess gegen Karl auf Herausgabe der Liegenschaften angestrengt und zu ihren Gunsten entschieden. König Franz I. überträgt die Statthalterwürde von Mailand, welche Karl innegehabt hatte, an einen Feind des Herzogs, den Marschall von Lautrec, und übergibt den Oberbefehl der Truppen, die von rechtswegen nur dem Bourbon, als Connetable von Frankreich, zukam, einem anderen Gegner, dem unfähigen Admiral Bonnivet. Ausserdem fordert er die Herausgabe der schönen Diana von St. Foix, welche sich in das Schloss des Herzogs geflüchtet hat, da sie vor den Nachstellungen des Königs nirgends sicher ist und ihre eigene Mutter sie an diesen verkuppeln will. Bourbon überlässt ihr die Entscheidung, ob sie bei ihm bleiben, oder zur Mutter zurückkehren will. Diana ist unentschlossen und bittet den Herzog ihr zu raten. Als dieser schweigt, kehrt sie zur Mutter zurück und wird von ihr an Franz I. verkuppelt. Bourbon will nun auf seine Schlösser zurückkehren und knüpft Verhandlungen mit Adrian van Croy an, dem Unterhändler Heinrichs VIII. von England und Kaiser Karls V. Er verspricht Franz I. gefangenzunehmen und soll dafür Landbesitz, sowie die Hand Leonorens von Portugal, der Schwester des Kaisers, erhalten. Dieser Plan wird jedoch verraten und als Karl sein Schloss zu Moulins betritt, wo ein Gerichtsschreiber gerade dabei ist, es zu versiegeln und dem Spruch des Gerichts gemäss für die Herzogin von Angoulème zu beschlagnahmen, soll er von der ihm nachgesandten Wache festgenommen werden. Es gelingt ihm jedoch zu entkommen und er flüchtet sich zunächst in das Haus Adrians van Croy. Dieser nimmt ihn aber ziemlich kühl auf, als er erfährt, dass der Anschlag missglückt ist. Bourbon wird nun an die Spitze eines kaiserlichen Heeres gestellt und zieht gegen Frankreich. Am Vorabend der Schlacht sendet Franz I. Diana v. St. Foix zu Bourbon und sichert ihm Vergessen alles Vorgefallenen zu, wenn er zurückkehrt. Diana entwickelt eine grosse Beredsamkeit und beschwört Karl um seiner selbst willen nicht das Schwert gegen sein eigenes Vaterland zu erheben. Bourbon bleibt fest und sie scheidet mit einem Fluche gegen ihn. Die Schlacht ist vorüber. Das französische Heer ist auseinandergesprengt und vernichtet, der König gefangen. Als nun aber Bourbon seinen Lohn fordert,

wird ihm eröffnet, dass Franz I. nunmehr mit dem Kaiser Frieden geschlossen habe und Lenore von Portugal als Gattin heimführen werde. Jetzt wendet sich Karl gegen den Kaiser und stürmt die Stadt Rom. Schon hat er die Stadt eingenommen, da trifft ihn der Schwertstoss Roberts von St. Foix, Dianens Bruder, welcher die Schande der Schwester an Bourbon rächen zu müssen glaubt. Dem Sterbenden drückt Diana die Augen zu mit den pathetischen Worten: „Frankreich vergiebt Dir! Stirb!“.

Ausser den bereits angedeuteten Uebereinstimmungen in den Charakterzügen des Moritz von Sachsen und Karls von Bourbon, tritt auch hier wieder die Figur des Intriganten auf, die genau so blass und schlecht durchgeführt ist wie im „Moritz“. Dort war es der Kardinal Granvella, jetzt ist es Bonnivet, welcher dem Helden übel gesinnt ist und ihn zu verderben sucht. Schillersche Einflüsse machen sich darin geltend, dass Diana trotz der Verführung durch den König und des Aufenthalts an einem leichtfertigen Hofe sich die edelmütige Gesinnung nicht rauben lässt, obwohl Karl sie für ein verworfenes Geschöpf hält. Aehnlich liegen die Dinge bei der Lady Milford und Ferdinand in „Kabale und Liebe“ und auch an den „Carlos“ könnte man denken. Im letzten Akte tritt dann Diana als Jungfrau von Orleans drapiert auf und sucht Karl dem Vaterlande zurückzugewinnen, gleichwie Johanna den Herzog von Burgund wiederum den französischen Fahnen zuführt. Nur der Erfolg ist verschieden: einmal negativ, das andere Mal positiv.

Vollständig missraten ist unserem Dichter abermals der Schluss des Trauerspiels. Man versteht einfach nicht, wie Robert v. St. Foix dazu kommt den Herzog niederzustechen. Für Dianens Schicksal kann Bourbon unmöglich verantwortlich gemacht werden, hat er es doch völlig ihrer Entscheidung anheimgestellt, ob sie bei ihm bleiben oder zu ihrer Mutter zurückkehren wolle. Sie erwählt letzteres und wird dann an den König verkuppelt. Das erfährt Robert bei seiner Heimkehr, weiss also, dass die ganze Schuld an diesem Vorfall die Mutter trifft, und doch tötet er Bourbon, da er durch den Kanzler Duprat zu dem Glauben geführt wird, Diana stehe jetzt in intimen Beziehungen zum Herzog. Auf ein flüchtig fallengelassenes Wort hin begeht er die

Tat, um damit dem Dichter aus der Verlegenheit zu helfen und den Schluss herbeizuführen. Das verrät zur Genüge das dramatische Ungeschick unseres Dichters!

„Erich der Bauernkönig“.

Ihren stärksten und durchgreifendsten Ausdruck finden doch die politischen und sozialen Zeitprobleme in dem dritten Trauerspiel: „Erich der Bauernkönig“*). Der alte Gegensatz, die tiefe Kluft zwischen Adel und Volk, zwischen Hofgesellschaft und niederer Bevölkerungsschicht wird hier in seinem trostlosen Verhältnis aufgerollt, das allen Forderungen reiner Humanität ins Gesicht schlägt. Erich will Mittler sein zwischen diesen beiden Parteien und der schwächeren, dem Volke, zu ihrem Recht verhelfen. Aber die Gegensätze sind unerbittlich, da gibt es keine Einigung, keinen Kompromiss, da heisst es eben entweder — oder, wer sich in die Mitte stellt wird von beiden Seiten angegriffen und zermalmt. Das ist auch Erichs Schicksal. Er fühlt es, er weiss es, dass sein Bestreben, sein Opfer nutzlos ist, dass er nicht ankämpfen kann, gegen verbriefte Vorurteile und stumpfe Gedankenlosigkeit, gegen ein vererbtes, hochfliegendes Standesbewusstsein und jahrhundertlange, sklavische Gewöhnung, und dennoch, dennoch wählt er diesen dornenvollen und verderbenbringenden Pfad! Er wählt ihn, weil er es für seine Pflicht, für seine Bestimmung erkannt hat und bleibt dieser auch dann treu, als er erfahren muss, dass all dies vergeblich und die Selbstaufopferung nutzlos ist. Mit vollem, klarstem Bewusstsein geht er in den Tod, nicht einen Schritt von der selbstgezeichneten Bahn weichend. Auch seine Feinde gestehen ihm die Seelengrösse zu. So sagt Person von ihm (Dramat. Werke Bd. 3, S. 78—79): „Ich dachte an Erich — seien wir aufrichtig Katharina: er ist ein grosser Mann, zu gross für uns — voll kühner, weltbewegender Gedanken. Und er fällt nun, und alle seine Pläne werden Staub durch eines Weibes List, eines Narren Thorheit — und den Zauber den Du ausübst auf mein Herz. Es verlohnt sich nicht ein grosser Mann zu sein — lass uns leben Katharina, leben — und den Augenblick erhaschen“.

*) Das Stück ist im Herbst 1844 verfasst und durch Vermittlung Mosens am Hoftheater zu Oldenburg einmal aufgeführt worden (1846). (Vgl. die Einleitung, Bd. 3, S. LIII.).

Der Inhalt des Stückes stimmt bis auf einige unwesentliche Einzelheiten mit den historischen Tatsachen überein. Erich, als ältester Sohn Gustav Wasas erbt die Krone Schwedens, da ihn der Vater nicht zum Verzicht zu überreden vermocht hatte. Dagegen muss er der letztwilligen Verfügung des Vaters gemäss seinen Stiefbrüdern Johann, Karl und Magnus die reichsten Kronländer: Finnland, Dalekarlien und Ingermannland zu freiem und selbstherrlichem Eigentum abtreten. Erich sucht nun Johann zum Verzicht auf Finnland zu bewegen, da sein — Erichs — Königtum durch eine derartige Aufteilung des Reiches ein blosser Schatten sein würde. Johann geht hierauf nicht ein und reizt seinen Stiefbruder dermassen, dass dieser ihn des Hochverrates und der Konspiration mit Polen anklagt und gefangensetzen lässt. Durch die Enteignung der Privilegien des Adels und ausgesprochene Begünstigung der Bauern, aus deren Mitte er sich sogar seine Gemahlin Katharina, die Tochter des Bauern Maens, erwählt, bringt er den gesamten Adel gegen sich auf, welcher Johann befreit und sich auf dessen Seite schlägt. Im Verlaufe des nun ausbrechenden Bürgerkrieges geht Erichs Heer zum Feinde über und er sieht sich nun auf die Hilfe der Bauern angewiesen. Aber auch diese ist nicht von langer Dauer. Die Bauern sind der Kriegsführung nicht gewachsen, sie sehnen sich nach Frieden, und da Erich in seiner hilflosen Lage doch nichts mehr für sie tun kann, sind sie des aussichtslosen Kampfes müde und verlassen oder verraten ihren einstigen grössten Wohltäter, aus bangem, von ihrem Standpunkte freilich verständlichem Egoismus. Einer unter ihnen jedoch, Jesper, übernimmt die Rolle des Judas. Er verspricht dem Reichsrat Grafen Brahe gegen eine Belohnung von 2000 Gulden Erich tot oder lebendig auszuliefern. Während Johann von Finnland das Lager Erichs erstürmt, sinkt dieser unter dem Dolchstoss Jespers tot zusammen.

Der Einfluss von Shakespeares „Richard II" und Schillers „Carlos" (besonders in Akt III, Auftritt 4, S. 83) ist nicht zu verkennen; dagegen wechseln hier, im Gegensatz zu den beiden voraufgegangenen Trauerspielen, Vers und Prosa miteinander ab. Der Schluss des Stückes ist wiederum wenig glücklich, wie denn auch die gesamte Darstellung, obwohl reifer als die früheren Arbeiten, an rauschendem, allzustark aufgetragenem Pathos und mangelnder Durchgestaltung krankt.

In dem Grundthema des Stückes spiegelt sich das gesamte, ...eberhafte Drängen und Sehnen der 30-er und 40-er Jahre mit ...einen Vorzügen und Schwächen, seinen Wünschen und Hoff...ungen treulich wider. Ein Schrei nach grosszügigem, freiem ...enschentum, nach einem allumfassenden, alle Schranken über...rückenden, allversöhnenden Menschenrecht durchzittert dieses ...rama, während sich zugleich als greller Unterton das nieder...hmetternde Bewusstsein des eigenen Unvermögens und Ge...sseltseins dieser gewaltigen Aufgabe gegenüber geltend macht. ...o klammert man sich denn an den Gedanken selbstgetreuer ...flichterfüllung als einzig möglichen Ausweg und lebt sich aus ... dem selbstgeschaffenen Ideal des wahren Königtums. In diesem ...inne könnten die Worte Erichs am Schlusse des zweiten Aktes ...em Drama sowie der politischen Gärungsepoche als charakte...istisches Motto vorangestellt werden (S. 71):

„Rebellen auf die Knie! Wer unterfängt sich
Einspruch zu thun in diesen Ehebund,
Welchen ein König schliesst mit seinem Volk?!".

Prutz fasst seinen „Moritz von Sachsen"*), und das gilt ...wohl auch für die beiden anderen Trauerspiele, nur als einen ...Beitrag zur Charakteristik „unserer letztverlebten politischen ...Flegeljahre" auf. Er bittet am Schlusse der Einleitungen den ...Leser um Nachsicht und misst diesen Versuchen keine selb...ständige Bedeutung bei. Was bewog ihn also, damit überhaupt ...n die Öffentlichkeit zu treten? Wenn wir die misslichen per...sönlichen Verhältnisse inbetracht ziehen, in welchen sich Prutz ...zu jener Zeit befand, so liegt wohl die Vermutung nahe, dass ...ausser der Ueberzeugung, diese Versuche seien trotz ihrer Un...zulänglichkeit berufen ein neues, goldenes Zeitalter des deutschen Dramas einzuleiten, und ausser vielleicht einer bestimmten Dosis Ehrgeiz, die materielle Seite bei der Veröffentlichung ein ausschlaggebendes Wort mitzusprechen hatte. Zog doch unser Dichter seit 1843 als ein politisch Geächteter unstät von Ort zu Ort und erhielt erst 1849 mit der ausserordentlichen Professur in Halle eine auch pekuniär wenigstens einigermassen auskömmliche Stellung.

*) Vgl. „Dramat. Werke" Bd. 4, S. XVI der Einleitung.

Komödien. Ueber die Komödien unseres Dichters habe ich an dieser Stelle nur einige Worte zu sagen, da sie in den beiden folgenden Abschnitten eingehend besprochen werden sollen. Die erste von ihnen, „Nach Leiden Lust", stellt in ihrer ursprünglichen Fassung von 1835 den jugendlich-unreifen Versuch einer Shakespeare-nachahmung dar und gerät erst bei der Ueberarbeitung immer mehr und mehr in ein politisch gefärbtes Fahrwasser hinein. Obgleich dieser Versuch, ein ideales Lustspiel zu schaffen, fehlschlägt, ist er doch insofern interessant, als Prutz hierbei eine neue Auffassung zu vertreten sucht, die rein als solche, aber auch nur von diesem theoretischen Standpunkte genommen, den Bestrebungen Lessings nahekommt, in der Ausführung natürlich weit zurückbleibt.

Desgleichen ist „Die politische Wochenstube" ein solcher Versuch, das deutsche Lustspiel zu beleben unh ihm neues Blut zuzuführen. Dass diese Absicht misslang, braucht wohl nicht noch besonders hinzugefügt zu werden. Die vorausgegangenen Betrachtungen haben dies bereits dargetan und die folgenden werden es bestätigen können.

Mit dem Jahre 1844, d. h. also mit der Vollendung des Trauerspiels „Erich der Bauernkönig", hört die dramatische Schaffenstätigkeit unseres Dichters auf. Mochte nun Prutz durch die trüben Erfahrungen auf diesem Gebiete verbittert worden, oder endlich der zahllosen Unannehmlichkeiten und Plackereien, die ihm seine dramatischen Musenkinder verursachten müde sein, mochte er auch wohl schliesslich sein zu einer erfolgreichen Produktion nicht ausreichendes Talent erkannt haben, genug, er bereitet jetzt nur noch seine Dramen für den Druck vor (1847—49) und wendet sich dann neben einer ausgedehnten literarhistorischen Schriftstellerei einem neuen Gebiete zu, auf welchem er sich bis dahin noch nicht betätigt hatte: dem Roman. Im Laufe der 50-er Jahre erscheinen die Romane: „Das Engelchen" (1851), „Felix" (1851), „Der Musikantenturm" (1855), „Helena" (1856) und „Oberndorf" (1862), sowie neue lyrische Sammlungen: „Aus goldenen Tagen" (1861), „Herbstrosen" (1864), „Buch der Liebe" (1869), woran sich seine letzte politische Kundgebung mit der Terzinenreihe „Mai 1866" und der Palinodie „Juli 1866" schliesst.

Durch das gesamte Kunstschaffen von Robert Prutz zieht sich ein fortwährender Kampf zwischen ernstem Ringen und Wollen und rein künstlerischer Leistungsfähigkeit, zwischen flammender, hochschwebender Begeisterung und stummer, bitterer Resignation. In diesem dichterischen Bestreben liegt eine gewisse Tragik: ein Beginn einer neuen Zeit zu stehen, mit dem Bewusstsein des eigenen Unvermögens einen Grundstein zu legen zu einer neuen, hoffnungsfreudigen Zukunft, in klarster Erkenntnis des Gesamtbildes der neuen Entwickelungskurve, dieses nicht festbannen und durch eine schöpferische Tat ihm das Lebensrecht geben zu können. So blieb denn nur das eine übrig: die zuversichtliche Hoffnung auf eine bessere Zukunft, der man seine glühendsten Wünsche als teuerstes Vermächtnis hinterlassen konnte, die in Freiheit und Jugendfrische, im Vollgefühle poetischer Schöpferkraft das zu erreichen imstande sein würde, worum man so heiss und vergeblich gerungen: die Hervorbringung neuer, lebendiger und bleibender Kunstwerte!

„NACH LEIDEN LUST“.

KOMÖDIE.

Inhalt. DER jugendliche König Lenardo hat durch leichtsinnige Verschwendung und Vernachlässigung der Regierungsgeschäfte seine Untertanen gegen sich aufgebracht. Er wird von dem Usurpator Cäsario gestürzt und muss eine Kette schwerer Leiden durchmachen. Durch dieses Unglück reift er zum tatkräftigen Manne heran, der edle Kern seines Wesens entwickelt sich zu vollster Blüte, jetzt erst erkennt er die Bedeutung der wahren Herrscherpflichten und darf nun auf die Königswürde, mit der er vorher nur in gedankenloser Eitelkeit gespielt, Anspruch erheben.

Dieses Grundmotiv gestaltet Prutz folgendermassen:

Er hebt den Vorhang in dem Augenblicke, wo eine Anzahl von Bedienten unter der Anleitung des Haushofmeisters damit beschäftigt ist, die Zurüstungen für den Empfang des neuen Königs Cäsario zu treffen. Dieser erscheint sodann, lässt sich den gefangenen Lenardo vorführen und stellt ihn vor die Wahl zwischen Tod oder ewiger Verbannung auf eine öde Insel. Lenardo erwählt letzteres. Cäsario aber, der den Tod Lenardos wünscht, um seine junge Herrschaft zu befestigen, legt es seinen beiden Getreuen Pietro und Claudio nahe, den Lenardo auf der Ueberfahrt zu töten. In Claudio erwacht aber die Liebe zum angestammten Herrscherhause, er entdeckt dem Lenardo Cäsarios Plan und bestimmt ihn zur augenblicklichen, gemeinsamen Flucht. Beide entkommen glücklich in das Nachbarreich des Herzogs David, der, einst ein Freund Lenardos, diesem seine Tochter Maria zur Gattin ausersehen hatte. Alsbald jedoch erscheint an Davids Hofe Evander, der vertraute Rat Cäsarios, und fordert unter Kriegs-

drohung die Herausgabe Lenardos und Claudios, sowie zum Unterlande freundschaftlicher Beziehungen beider Nachbarländer, die Hand Marias für Cäsario. Der schwache und einfältige Herzog, und seine vollkommen bornierten und unfähigen Minister, versprechen, durch die Kriegsdrohung eingeschüchtert, die vorgetragenen Wünsche Evanders zu erfüllen. Lenardo und Claudio werden des Landes verwiesen, und müssen wie ein gehetztes Wild weiterfliehen. Sie machen aus, dass ersterer sich in der grossen Wildnis verbergen solle, die an das Reich Herzog Davids stösst, während Claudio ein Heer anzuwerben suchen will, um mit dessen Hilfe dem Cäsario die Herrschaft wieder zu entreissen.

Evander stellt sich über die scheinbar vom Herzog David begünstigte Flucht Lenardos und Claudios sehr aufgebracht und verlangt als notwendige Sühne dieses Verrates noch dringender und bestimmter die Hand Marias für Cäsario. Maria versagt edoch aufs entschiedenste ihre Einwilligung und erklärt, sich mit allen Kräften diesem ihr aufgezwungenen Bunde widersetzen zu wollen. Es wird nun beschlossen sie dem Staatswohle zu opfern, und nötigenfalls mit Gewalt jene Eheschliessung zu erzwingen, da der Herzog den Krieg um jeden Preis vermieden sehen will. Alle Minister heissen diesen Entschluss gut, nur der Kriegsminister Alexis, der einzige Mann in diesem Kreise beschränkter Feiglinge, erklärt ein solches Verhalten für eine Schmach und legt sein Amt nieder. Die Prinzessin, entschlossen, sich keinem Zwange zu fügen, entflieht in Männerkleidung in Begleitung ihrer Amme in die benachbarte Wildnis. Dort trifft sie eine Anzahl Krieger, die von Claudio geworben, Lenardo suchen, um ihm mit Waffengewalt das verlorene Königreich zurückzuerobern. Lenardo, der inzwischen viele Gefahren und Abenteuer in der Wildnis bestanden hat, ist von einem in tiefster Abgeschiedenheit dort lebenden Einsiedler, welcher magischer Weisheit kundig, im Verkehr mit Geistern, den tiefsten Geheimnissen des Lebens nachforscht, gütig aufgenommen worden.

Unter der günstigen Einwirkung der erhabenen Lehren dieses von göttlichem Geiste erfüllten Eremiten, und durch den wohltuenden Einfluss der reinen, ihn umgebenden Natur, weicht der dumpfe Druck der Verzweiflung von Lenardos Seele, und er gewinnt neuen Lebensmut zugleich mit einer tieferen Erkenntnis

des Lebens und seiner Aufgaben. So finden ihn Maria und die Soldaten, welche den Wiedergefundenen freudig begrüssen. — Währenddessen herrscht am Hofe des Herzogs David eine grosse, kopflose Bestürzung und klägliche Ratlosigkeit, denn Cäsario hat auf Evanders Rat und durch dessen Mund den Krieg erklärt. Sämtliche Minister wissen weder aus noch ein, und legen ihre Portefeuilles nieder. Jetzt ist der verkannte Alexis der einzige Retter in höchster Not. Er nimmt die Kriegserklärung Cäsarios unverzüglich an, und rüstet in aller Eile das Heer. Da kommt Claudio und verkündet ihm, dass das Volk Cäsarios unter seiner Tyrannenherrschaft murrend, sich nach dem angestammten, milden Könige Lenardo zurücksehne, und bereit sei von Cäsario abzufallen. Ohne Zögern fällt nun Alexis in Cäsarios Land ein, Claudio mit seinen Kriegern schliesst sich ihm an, und fast ohne Schwertstreich wird der Sieg errungen, Cäsario und Evander erschlagen.

Claudio sucht nun den Lenardo in der Wildnis auf, um ihm die Krone zum zweitenmale aufs Haupt zu setzen, und erkennt in dem Einsiedler Basilio, den totgeglaubten Vater Lenardos. Dieser weist die jetzt ihm angebotene Krone zurück, da er sein Leben in der ihm nun liebgewordenen Umgebung und Beschäftigung beschliessen will. So wird denn der durch Leid und Elend gereifte Lenardo, dem es gelingt, die Liebe Marias zu gewinnen, zum Könige ausgerufen.

Entstehungsgeschichte.

Ueber die Entstehungsgeschichte unseres Lustspiels sagt Prutz in der Einleitung folgendes (S. XXXV ff.): „Das vorliegende Stück hat das Horazische nonum prematur in annum nicht allein inne gehalten, sondern auch noch übertroffen. Es ist bereits im Jahre 1835 geschrieben. Gern hätte ich es gleich damals veröffentlicht; allein von einem neunzehnjährigen Studenten, ohne Empfehlung, ohne Bekanntschaft — welches Theater hätte sich zur Aufführung, welcher Buchhändler zum Druck entschlossen?! So blieb es mir im Pulte und hat, eine lange Reihe von Jahren hindurch, bis heute, in meinen besten Stunden der Erholung und Musse, mich durch Umarbeiten und Feilen, Zurechtstellen und Aendern mannigfach beschäftigt. Dass es bei alledem denjenigen Grad von Reife, den ich selbst ihm wünsche, noch keineswegs besitzt, fühle ich sehr wohl. Allein endlich war es doch wohl

Zeit, dies Kind aus dem Hause zu schicken; es soll es nicht besser haben, als die andern, denen es auch nicht vergönnt gewesen ist, in Gemächlichkeit sich zu pflegen und abzuwarten: sondern ein Jeder sieht zu, wie er sich durch die Welt schlägt.

Gern fügte ich noch einige Bemerkungen über Absicht und Charakter des Stückes selbst bei, insofern dasselbe den Versuch macht, eine neue Gattung unter uns einzuführen, die Gattung, wie ich sie nennen möchte, des idealen Lustspiels, und der, um sich weiter bei uns zu entwickeln, es nur an zwei Dingen zu fehlen scheint: einem idealen Publicum, und vor Allem an einer idealen Censur. Indessen diese Bemerkungen, wenn sie sich überhaupt verlohnen, werden ohne Zweifel von jedem Anderen besser gemacht, als von dem Verfasser".

Zwölf Jahre also liegen zwischen der ursprünglichen Niederschrift unseres Lustspiels vom Jahre 1835 und dem uns heute vorliegenden Druck von 1847, eine Zeit, welche für die Entwicklung des Dichters selbst von entscheidender Bedeutung gewesen ist, gewannen doch gerade in ihr erst seine Lebensanschauungen ihre Ausgeprägtheit, seine politischen Ueberzeugungen bestimmtere Formen, und bildete sich doch auch jetzt erst seine feste Stellung zur Aesthetik und deren künstlerischen Forderungen, wie kritischen Masstäben heraus. Freilich hat diese grosse theoretische Einsicht, welche sich Prutz durch seine Studien erworben hatte, durchaus keinen Fortschritt der künstlerischen Reife seiner Dramen zur Folge gehabt. Im Gegenteil: durch das Eindringen in die aesthetische Theorie der Dichtkunst erlangte er zwar eine klare und objektive Erkenntnis der eigenen Fehler und Mängel, büsste jedoch dafür die dramatische Schaffenskraft in hohem Masse ein, sodass er die gewonnenen Einsichten nicht in die poetische Tat umzusetzen vermochte, wie das ja bei kleineren Talenten häufig der Fall zu sein pflegt*).

Es lassen sich daher von diesem, sonst recht brauchbaren Gesichtspunkte aus, keinerlei Schlüsse auf die Abfassungszeit der einzelnen Szenen unseres Lustspiels ziehen, und wir müssen nach einer anderen Handhabe suchen, welche uns eine solche Datierung zu ermöglichen imstande wäre.

*) Vgl. R. Prutz: „Karl v. Bourbon", Einleitung S. XXXII—XXXIII.

Einen gewissen Anhalt bietet uns Prutz selbst, wenn er in der Einleitung zu seinem, in der ersten Ausarbeitung auch bereits 1835 entstandenen Drama „Moritz von Sachsen", sagt (S. X).: „Das Stück war ohne Kenntniss der Bühne gearbeitet, mit jener Willkürlichkeit der äusseren Anordnung, welche das erste zu sein pflegt, was unsre jungen Dichter aus ihrem Shakespeare lernen, und die gerade für den Anfänger so verführerisch wie gefährlich ist.

So blieb mir das Stück liegen! und erst im Jahre einundvierzig, als ich überhaupt anfing, mich ernstlicher mit dem Theater zu beschäftigen, nahm ich es wieder in die Hand."

Sollten wir dieses „Liegenlassen" nicht auch auf unser Lustspiel beziehen und den vorhin (S. 56) zitierten Ausspruch, Prutz habe an dem Lustspiel lange Jahre hindurch gearbeitet, nur cum grano salis nehmen dürfen? Jedenfalls würden wir auf die Frage, warum Prutz sich zunächst ausschliesslich der Ueberarbeitung seines Lustspiels widmet, und den „Moritz" unbeachtet im Pult liegen lässt, keine befriedigende Antwort finden. Zudem beweist das Erscheinen seiner Gedichtsammlungen „Der Rhein" (1840) „Ein Märchen" (1841) und „Gedichte" (1841), dass sein dichterisches Schaffen bis 1841 der Lyrik gehört. Dazu kommt ferner, dass Prutz in den Jahren 1836—38 von wissenschaftlichen Arbeiten stark in Anspruch genommen war, dass er von 1838—41 neben einer regen journalistischen Betätigung als Mitarbeiter der „Halleschen Jahrbücher", an seiner Monographie des Göttinger Dichterbundes schrieb, und sich dann (1841) in Jena habilitierte, und endlich, dass seine gesamte dramatische Schaffenstätigkeit, einschliesslich der Umarbeitung des „Moritz von Sachsen" sich auf die Jahre 1841—45 erstreckt, sodass wir wohl mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auch die Vornahme aller wesentlichen Aenderungen und Zusätze unseres Lustspiels gleichfalls in jene Zeit zu verlegen berechtigt sein dürften.

Datierung. Neue Zusätze.

Hierher gehören in erster Linie die zahlreich eingestreuten politischen Anspielungen, welche wir schon deshalb schwerlich auf das Konto des neunzehnjährigen Studenten setzen können, weil wir durch Vergleiche mit später entstandenen Werken unseres Dichters, oder mit seinen Lebensschicksalen zu der Annahme geführt werden, dass diese Einschiebsel, die mit dem Gange der Handlung in fast garkeinem Zusammenhange mehr stehen, um

das Jahr 1843 herum entstanden sein dürften, d. h. in der Abfassungszeit der „Politischen Wochenstube".

So kann man z. B. den Reden des Haushofmeisters, in Akt I, Szene 1 unseres Lustspiels, die Worte des Doktors aus der „Wochenstube" an die Seite stellen, wie denn auch der Charakterzeichnung nach beide Gestalten vielfache Berührungspunkte aufweisen (S. 15):

Haushofmeister: „. . . . . Du hast so eine Idee im Kopfe, eine unglückselige, eine dumme Idee mein Sohn! Ueberhaupt, mein Sohn, was willst Du mit Ideen? Machen Ideen satt? Sieh mich an, Michel, wie ich hier bin: glaubst Du, ich hätte jemals eine Idee gehabt? Und hab' ich nicht bei alledem mein gutes Stück Brod erworben, wie?".

„Wochenstube", S. 33:

Doktor: „. . . . . Doch du kennst mich ja:
Liberal, servil, monarchisch, constitutionell —
Hat nur mein Leib die rechte Constitution!!".

Und um sein politisches Glaubensbekenntnis befragt, äussert der Doktor an anderer Stelle, er glaube, dass die Taler rund seien, weiter nichts. Beide, der Doktor wie der Haushofmeister wechseln ihre Ueberzeugung ganz nach dem Belieben ihres jedesmaligen Gebieters, nur um des täglichen Brotes willen, mit dem Unterschied, dass der Doktor berechnend, habgierig und skrupellos ist, während der Haushofmeister als geborene Knechtsnatur in einfältiger Unterwürfigkeit handelt, wiewohl er seinen Untergebenen gegenüber den Herrn hervorzukehren versteht.

Hiermit im Zusammenhange und dem Charakter des Doktors der „Wochenstube" noch um einen Grad verwandter, stehen die Äusserungen des Doktor Pausias in Akt V, Szene 3, unseres Lustspiels (S. 166):

Pausias: „Sie nehmen mir das Wort vom Munde. Erstlich, mein bester Herr Michel, ist mir Ihre Geschichte zu romantisch: und zweitens ist sie mir zu politisch — zu politisch, kann Ihnen nicht helfen".

Michel: „Wie? zu politisch?! Und was kann denn lockend sein, wenn nicht der grosse Gedanke der Freiheit —

Pausias: Grosser Gedanke der Freiheit — bester Herr Michel, fragen Sie nach auf der Messe, ob der grosse Gedanke der Freiheit ersetzen kann die grosse Masse der Krebse. Absatz — das ist das ganze

Geheimniss! Die politische Poesie hat ihre Zeit gehabt; sie ist vorüber, es ist nichts mehr zu machen damit. Und dann die Unannehmlichkeiten mit der Polizei! Sagen Sie selbst, mein bester Herr Michel: ich will auf der Welt nichts weiter, als einen anständigen Literaturbetrieb: was soll ich mich zanken mit der Polizei? was soll ich mir lassen confisciren meine Schriften? was soll ich mich lassen sperren auf die Festung?".

Michel: „Allein das Vaterland! die grosse Aufgabe der Geschichte! die erhabenen Kämpfe der Zeit!! Lässt Sie das Alles denn kalt?".

Pausias: „Kalt? — Legt mir ein Schwert aufs Grab! Ich bin ein Schriftsteller und ein Schriftsteller will ich bleiben; die reine Kunstatmosphäre, ohne politische Beimischung, bloss auf den Absatz gerichtet, das ist meine Sphäre. Euch das Handeln, mir das Dichten! Ihr vergiesst Blut, ich Tinte! — Und kurz und gut, legt mir ein Schwert aufs Grab!" — — —

Wie der Doktor in der „Wochenstube", so ist auch Pausias mit allen Mitteln auf seinen Vorteil bedacht. Es ist ihm dabei ganz gleichgiltig, was er dem Publikum vorsetzt, er unterwirft sich völlig jedem Geschmack und Bedürfnis, wenn nur der Absatz recht gross ist und ihm viel Geld einbringt. Das ist die Hauptsache. Dabei muss natürlich auch jeglicher Konflikt mit den Behörden, der Zensur u. s. w. vermieden werden, da ein solcher seinem Bestreben ausserordentlich hinderlich wäre. Deshalb also die Ausschaltung der Politik sowie aller Ueberzeugungen, welche irgendwie mit dem herrschenden Staatsgedanken kollidieren könnten.

Diese Stelle erinnert an das eigene Schicksal unseres Dichters, dem seiner „Politischen Wochenstube" wegen der Prozess gemacht worden war. Sodann aber sind hier Gedanken enthalten, die Prutz in seiner Abhandlung über „Die politische Poesie der Deutschen"*) bereits ausgesprochen hatte. Er sagt dort (S. 272): „Allein auch die beste Mode kann zwar lange währen, aber doch nicht ewig. Und wie lange wird diese währen? (d. h. die Mode der polit. Poesie). Ist es ratsam, sich ihr anzuvertrauen und mit diesem Strome zu schwimmen, der ohne dies schon in allerhand Untiefen, in Conflicten mit Nachbarn und Behörden u. s. w. sein Unbequemes hat? . . .".

Wird der politische Schnitt nicht veraltet und geschmacklos sein, ehe sie noch ihren Dichterrock darnach zugerichtet haben?

*) „Literarhistorisches Taschenbuch", Leipzig 1843.

und sind sie daher nicht in Gefahr, Talent und unbescholtene Stellung und bequemes Leben an ein Ding zu wenden, mit dem sie nicht einmal das erlangen können, was sie damit kaufen möchten — Dichterruhm".

Pausias hat die Konsequenzen dieser Worte gezogen. Er mag sich nicht aufopfern für eine Idee. Er will seine gesicherte Stellung und sein bequemes Leben behalten, er will nur sein Geschäft machen und Geld verdienen, der Dichterruhm lockt ihn nicht einmal, den lässt er gerne fahren. In diesem Zuge gleicht Pausias ganz dem Sir John Falstaff, welcher (in seinem berühmten Monologe, Heinrich IV., I. Teil, Akt V) von Ehre und Nachruhm nichts wissen will. Aber auch in dem bramarbasierenden Ton (Akt III, Szene 4) ähnelt unser miles gloriusus der Feder seinem Shakespeareschen Vorbilde.

Dürfen wir also aus den angeführten Gründen die Entstehungszeit dieser Szenen politischen Inhalts zwischen 1843—45 ansetzen, so bleibt demgegenüber die Frage nach der Datierung all jener Szenen, welche den Kern der Handlung ausmachen, die also sicher — wenn auch teilweise in anderer Einkleidung — dem ersten Entwurfe angehört haben, in tiefes Dunkel gehüllt, das auch im Falle einer zufälligen Wiederauffindung des Originalmanuskriptes von 1835 nicht völlig behoben werden könnte. Die Abfassungszeit der einzelnen Zusätze und Aenderungen würden wir auch dann wohl kaum festzustellen in der Lage sein. Lässt es sich daher unter diesen Umständen nicht mit Sicherheit sagen, was von den ursprünglich alten Szenen unverändert stehengeblieben ist und was eine mehr oder weniger starke Durchfeilung erfahren hat, so wollen wir dennoch versuchen uns die ursprüngliche Anlage des Lustspiels, welche wohl auch in der endgiltigen Fassung dieselbe geblieben ist, zu rekonstruieren. Bezeichnend hierbei bleibt der engste Anschluss des jugendlichen Dichters an Shakespeare, den er nach Möglichkeit getreu nachzuahmen sucht.

Quellenfrage.

Schon der Titel: „Nach Leiden Lust", erinnert etwa an Shakespeares „Ende gut alles gut", doch nicht allein hierin, auch im Gange — sowie in einzelnen Zügen der Handlung zeigt sich Prutz durchaus von Shakespeare abhängig, indem er als Vorbild für sein Lustspiel die Komödie „Wie es euch gefällt" („As you Like it") benutzt. In der Schlusszene des V. Aktes tritt dagegen

der Einfluss von Shakespeares „Sturm“ mehr in den Vordergrund, wie wir noch an anderer Stelle auszuführen Gelegenheit haben werden.

Zunächst soll uns jedoch die einfache Gegenüberstellung von Vorbild und Nachahmung das Abhängigkeitsverhältnis unseres Dichters von Shakespeare klar vor Augen führen.

Wie zu Beginn der Shakespearschen Komödie der Usurpator Friedrich sich bereits im Besitze der Herrschergewalt befindet, so ist auch bei Prutz die Vertreibung Lenardos durch den Usurpator Cäsario eine vollzogene Tatsache, von der wir durch den Mund des Haushofmeisters in der ersten Szene des ersten Aktes Mitteilung erhalten. Auch die Vorgeschichte der Handlung wird uns in derselben Szene vom Haushofmeister erzählt und diese Erzählung, welche in ihrer jetzigen Fassung stark realistisch gehalten ist, mag wohl in dem ursprünglichen Entwurf von 1835 das Lustspiel eröffnet haben, wie ja auch Shakespeare seine Stücke des öfteren mit solchen Prologen beginnt. Freilich dürfte diese Erzählung in der ursprünglichen Gestalt und Stilgebung wesentlich anders ausgesehen haben als heute.

Weit charakteristischer jedoch ist die Uebereinstimmung der Hauptzüge unseres Lustspiels mit denjenigen von „Wie es euch gefällt“. Der von seinem Bruder Friedrich vertriebene Herzog lebt im Ardennenwalde, fern von dem übertünchten Getriebe des Hofes am Busen der Natur. Friedrich jedoch regiert mit tyrannischer Strenge, was zur Folge hat, dass alle von ihm verbannten oder unzufriedenen Elemente zu ihrem alten Herzog in die Wildnis fliehen. Unter diesen befindet sich auch Orlando, der Sohn eines alten Freundes des Herzogs. Er findet freundlichste Aufnahme und erstarkt innerlich unter dem wohltätigen Einfluss des Herzogs und der reinen ihn umgebenden Natur. Rosalinde, die Tochter des Herzogs, die nach der Vertreibung des Vaters auf Bitten ihrer Base Celia als deren Begleiterin am Hofe geblieben ist, wird schliesslich ohne jeden Grund von Friedrich verbannt und muss verkleidet in die Wildnis fliehen. Da kommt Jacques de Boys und verkündet allen Verbannten, dass Friedrich mit einem Heere aufgebrochen sei, um seinen Bruder zu töten. Am Waldeseingange sei ihm jedoch ein Waldbruder begegnet, der seinen bösen Sinn völlig gewandelt habe. Friedrich wolle nun-

mehr in ein Kloster gehen und setze alle in ihre alten Rechte wieder ein. Darob herrscht allgemeine Freude und der Herzog fordert alle zu einem Feste auf, welches zugleich das Verlöbnis Orlandos mit Rosalinde besiegeln soll.

Diesem Inhalte bei Shakespeare entsprechen folgende Hauptzüge unseres Lustspiels: Basilio hat sich in die Wildnis, fern von dem ihm widerwärtigen Hof- und Weltgetriebe zurückgezogen. Lenardo, von Cäsario verbannt entflieht zu ihm in die Wildnis und bald versammeln sich dort auch andere unzufriedene Elemente um ihn, die Cäsarios Tyrannenherrschaft und blutige Strenge nicht mehr ertragen können. Maria, die mit Gewalt gezwungen werden soll sich dem Staatswohl zu opfern und eine ihr verhasste Ehe einzugehen, entflieht in Männerkleidung in die Wildnis. Da kommt Claudio und verkündet, dass Cäsario besiegt und erschlagen sei. Er erkennt in dem Einsiedler Basilio den Vater Lenardos und bietet ihm von neuem die Krone an. Dieser verzichtet zugunsten seines Sohnes und segnet dessen Verlöbnis mit Maria.

Prutz fand also bereits vorgebildet:

1) Seinen Basilio, welcher, gleich dem Herzog, ein edler, vornehmer von tiefer Weisheit erfüllter Charakter ist, der das Hof- und Weltgetriebe flieht und sich in der Einsamkeit der Natur, am reinen Quell des Lebens verbirgt. Der Unterschied liegt nur darin, dass Basilio dies freiwillig tut, während der Herzog erst durch die Entthronung zu einer solchen Wahl seines Aufenthaltes geführt wird.

2) Lenardo, welcher dem Orlando entspricht. Dem Lenardo ist das Königreich, dem Orlando sein väterliches Erbe durch einen Usurpator geraubt worden. Beide werden gleichzeitig verbannt und entfliehen in eine Wildnis. Dort treffen sie einen weisen Mann, durch dessen Umgang sie zu innerlich gefestigten, tatkräftigen Persönlichkeiten heranreifen. Beide finden in der Wildnis das Glück der Liebe und beiden eröffnet sich durch den Tod bzw. die freiwillige Verbannung des Usurpators die Aussicht auf die Krone.

3) Die Usurpatoren Cäsario und Friedrich. Hier bleibt der Vergleich nur an Äusserlichkeiten haften, zumal die Gestalt

Friedrichs bei Shakespeare nur sehr nebenbei behandelt ist und auf die Figur des Cäsario andre Shakespearsche Charaktere weit stärker eingewirkt haben.

4) Ebenso äusserlich ist auch der Vergleich zwischen Maria und Rosalinde, da auch auf die Charaktergestaltung der Maria andere Einflüsse massgebend geworden sind. Hier ist nur anzuführen, dass beide in Männerkleidung vom Hofe entfliehen und in der Wildnis mit Lenardo bzw. Orlando zusammentreffen und das Verlöbnis eingehen.

5) Claudio entspricht: a) dem Höfling Le Beau, welcher Orlando vor Friedrich warnt und ihn zur Flucht drängt[1]), gleichwie an entsprechender Stelle Claudio den Lenardo vor Cäsario warnt und ihn zur Flucht überredet[2]). b) Dem treuen Diener Adam, der Orlando zur schleunigen Flucht vor Friedrich antreibt[3]), ähnlich wie Claudio dem Lenardo am Hofe Herzog Davids den Verbannungsbefehl mitteilt und eilige Flucht anempfiehlt[4]). In dieser Szene ist Claudio nicht mehr der Höfling Cäsarios, sondern der Freund und Diener Lenardos, was ihn mit Adam in genauen Vergleich setzt. In der letzten Szene des fünften Aktes übernimmt, dann Claudio die Rolle des Jacques de Boys, welcher als Ueberbringer der Freudenbotschaft auftritt und das Stück dem glücklichen Abschluss zuführt.

Datierung. Aeltere Szenen.

Kehren wir nun zu der Frage zurück, welche Szenen bereits in der ursprünglichen Anlage unseres Lustspiels enthalten gewesen sein mögen, so können wir auf Grund der soeben angestellten Vergleiche nachfolgende Gruppierung vornehmen, wobei natürlich stets im Auge zu behalten ist, dass diese Szenen eine mehr oder weniger starke Ueberarbeitung erfahren haben.

Ursprünglich*):	Neu oder wesentlich verändert:
Akt I, Szene 1^b, 1^c, 1^d, 3	1^a, 2
„ II, „ 1, 3	
„ III, „ 1, 2, 3	4
„ IV, „ 2, 3, 4	1
„ V, „ 1^c, 1^d, 2, 4	3

[1]) „Wie es euch gefällt“ Akt I, Szene 2; [3]) Akt II, Szene 3.
[2]) „Nach Leiden Lust“ Akt I, Szene 3; [4]) Akt II, Szene 1.
*) a, b, c usw. dienen zur Bezeichnung der einzelnen Auftritte innerhalb einer Szene. Bei Prutz fehlt eine solche Einteilung.

Eine Schwierigkeit der Datierung besteht dagegen bei den Szenen der Staatsratssitzung am Hofe Herzog Davids (Akt II, Szene 2 und 4; Akt V, Szene 1a, 1b), welche offenbar auf Tiecks „Gestiefelten Kater" und dessen Fortsetzung „Prinz Zerbino" zurückgehen. Die starke politisch-satirische Färbung dieser Szenen lassen eine spätere Abfassungszeit (etwa 1842—43), zum mindesten aber eine spätere durchgreifende Ueberarbeitung wahrscheinlich erscheinen. Dies wird auch noch durch den Umstand gestützt, dass die als neu anzusprechende Volksszene in Akt I, Szene 2, an Tieck anknüpft. Sodann wäre hier noch auf eine Stelle der „Politischen Wochenstube" hinzuweisen, wo Prutz den Romantiker (Tieck) sagen lässt:

„Mein eigner Prinz Zerbino schein ich mir,
Als er den Geschmack, den guten zu suchen ging".

Andrerseits könnte man jedoch anführen, dass Prutz den „Gestiefelten Kater" und „Prinz Zerbino" sicher bereits 1835 gekannt haben wird, und dass bei Tieck politische Anspielungen schon vorgebildet waren.

Die Verspottung Tiecks in der „Wochenstube" darf man hier nicht als Gegenbeweis der späteren Entstehung heranziehen, da diese Verspottung lediglich auf den alten Tieck abzielt, der die frühere Schaffenskraft eingebüsst hat, während der Dichter des „Gestiefelten Katers" vollkommen anerkannt wird.

Wahrscheinlich ist auch hier altes und neues Gut miteinander vermischt, wobei die stärker betonte politisch-satirische Note — z. B. in den Aussprüchen des Ministers des Auswärtigen — als neuer Zusatz anzusehen sein dürfte.

Mit Bestimmtheit lässt sich freilich auch hier nichts behaupten, wir müssen uns schon mit Wahrscheinlichkeiten und Möglichkeiten begnügen.

Einflüsse. „Sturm".

Mannigfach einander durchkreuzend und ergänzend oder nebenhergehend sind die Einflüsse, unter denen unser Lustspiel entstanden und überarbeitet worden ist, wie das ja auch bei einem Werke, welches seit seiner Entstehung, besonders in den letzten fünf Jahren vor seiner Drucklegung, eine so starke Durchfeilung erfahren hat, nicht anders erwartet werden kann. Auch hier steht Shakespeare an erster Stelle.

Ich hatte bereits bei der Besprechung des Abhängigkeitsverhältnisses der Gesamtkonzeption unseres Lustspiels von „Wie es euch gefällt", angedeutet dass für die Gestaltung der Schlusszene des V. Aktes der Einfluss von Shakespeares „Sturm" massgebend geworden ist, welches Schauspiel, das wir um 1610—13 anzusetzen haben, mit der 1599—1600 entstandenen Komödie „Wie es euch gefällt" in so engem Zusammenhange steht, dass man letztere oft als Vorstudie zum „Sturm" bezeichnet hat. Prutz hat nun dem „Sturm" ein Motiv entnommen, welches er nur dort finden konnte, da es in der Komödie noch nicht enthalten ist: ich meine das Motiv des magiekundigen Weisen.

Der von seinem Bruder Antonio vertriebene Herzog von Mailand, Prospero, hat sich auf eine einsame Insel geflüchtet und lebt dort im Verkehr mit Geistern, welche er sich durch seine magischen Kenntnisse und mit Hilfe der von ihm mitgeführten Zauberbücher untertan macht (Ariel und Kaliban). Die ihm später wieder angebotene Krone überträgt er Ferdinand, dem Sohne des Herzogs von Neapel, dem er seine Tochter Miranda zu Gattin gibt. Er selbst entsagt dann feierlich der Magie und gibt seinen Zauberstab weg.

In unserem Lustspiel ist es Basilio, der sein Königreich verlässt und sich in die Einsamkeit der Wildnis flüchtet. Auch er ist in die Geheimnisse der Magie eingedrungen und steht im Verkehr mit Geistern. Als ihm dann die Krone wieder angeboten wird, verzichtet er zugunsten Lenardos, dessen Verlöbnis mit Maria er segnet. Er entsagt dann der Magie und will fortan der Freude über das Glück seiner Kinder leben. Er spricht dies selbst aus:

(S. 181): „In diese Wüste floh ich, ungesehen,
Mit Geistern nur in traulichem Verkehr,
Des finstren Schicksals Ausgang zu erwarten".

Und (S. 184): „Denn statt der Geister, die ich sonst berief,
Umspielen jetzt in traulich lieber Nähe,
Mich Deines Glückes holde Genien,
Und krönen mir die alterskahle Stirn
Mit junger Hoffnung immergrünem Kranz".

Auch in dem ersten Monologe Basilio's findet sich eine in diesem Zusammenhange heranzuziehende Stelle (S. 82).

Einflüsse. Richard II.

Bereits in der Erzählung des Haushofmeisters (S. 13) wird leise angedeutet, dass Lenardo ein milder und edler Charakter ist, und nur sein jugendlicher Uebermut und seine Unerfahrenheit ihn um sein Reich gebracht haben. Ganz deutlich tritt dies uns später in der Szene 3 des I. Aktes entgegen, wo Lenardo dem Claudio sein Innerstes enthüllt:

(S. 38): „O welch ein Kind, welch thöricht Kind ich war!
Auf meinem Throne sass ich sonder Harm,
Des Lebens fröhlich und der bunten Welt,
Die ihre Schätze vor mir ausgebreitet,
Demüthig Opfer dem gekrönten Kind —
Und nicht das Leben kannt ich, noch mich selbst!
Ich bin nicht bös gewesen Claudio:
Doch ist es schlimm, sehr schlimm, ein Prinz zu sein".

(S. 39): „Der Prinz soll Mann sein: doch er war es nie —
Soll Bürger sein: er hat es nie gelernt!
Dann die zuerst sein Selbst vernichtet haben,
Die Höflinge, die Schmeichler seines Glücks,
Falln von ihm ab, wie dürres Laub vom Baum;
Sein Volk verlässt ihn, seinen Namen schreibt
Mit schwarzen Lettern zürnend die Geschichte —
Ich bin nicht bös gewesen, Claudio:
Ich war ein Prinz — das ist genug gesagt".

Wie sehr erinnert doch das Schicksal dieses von Schmeichlern und Höflingen irrgeleiteten Prinzen an Richard II., der von dem klugen und tatkräftigen Heinrich Bolingbroke gestürzt wird, wie hier Lenardo von Cäsario! Erschütternd ist die Szene, in welcher Bolingbroke, der soeben als Heinrich IV. den Thron bestiegen, dem abgesetzten Richard, der sodann in die Gefangenschaft gehen muss, gegenübergestellt wird. Bei Prutz findet sich nur ein matter Abklatsch hiervon. Er beginnt die eigentliche Handlung seines Lustspiels mit der Krönungsfeier Cäsarios, welcher über Lenardo die lebenslängliche Verbannung verhängt. Cäsario — gleichwie Bolingbroke bei Shakespeare — fürchtet in Lenardo trotzdem den Nebenbuhler, und wünscht dessen Tod, wagt jedoch nicht ein öffentliches Todesurteil über ihn auszusprechen. Dieses Motiv ist übrigens bei Shakespeare sehr häufig. So weist denn auch die soeben besprochene Krönungsszene unseres Lustspiels andrerseits recht starke Anklänge an eine entsprechende Szene in „Richard III." auf. Nachdem Richard —

Einflüsse. Richard III.

ähnlich wie Cäsario — sich die Krone aufs Haupt gesetzt hat, entlässt er alle Versammelten, hält nur Buckingham zurück, und verlangt von diesem die Ermordung der beiden Söhne Eduards IV. im Tower. Buckingham weigert sich, und da er sich in den auf Richard gesetzten Hoffnungen enttäuscht sieht, geht er ins feindliche Lager über, wie Claudio an der entsprechenden Stelle unseres Lustspiels. — Bei Prutz schliesst die Krönungsszene sehr ähnlich mit den Worten Cäsarios (S. 23):

„— So lebet wohl indess —
Ihr bleibt zurück, Pietro, Claudio!".

Und nun verlangt er von ihnen, dass sie den Lenardo töten sollen. Pietro schweigt zunächst. Claudio macht Ausflüchte. Da sucht Cäsario die beiden Mitbegründer seiner jungen Herrschaft dadurch zu der Mordtat aufzustacheln, dass er ihnen das Unrecht vorhält, welches Lenardo an ihnen begangen habe, ein Zug, der nicht aus „Richard III", sondern aus „Macbeth" stammt. Ich erinnere an die Szene 1 des III. Aktes, in welcher Macbeth die beiden Mörder auf Banquo hetzt, indem er ihnen vorhält, dass sie durch Banquo geschädigt worden seien. Schliesslich verspricht Pietro den Mord zu vollziehen. — Eine weitere Parallele zu „Richard III", Akt IV. Szene 4, findet sich in Akt IV. Szene 2 unseres Lustspiels. In jener Szene wirbt Richard um die Hand seiner Nichte Elisabeth, da er durch diese Heirat seine junge Herrschaft zu befestigen hofft. Es wird ihm alsdann das Nahen des Feindes gemeldet, und er ruft aus:

„Macbeth".

„Ins Feld, ins Feld, weil wir in Waffen sind" u. s. w.

Cäsario wirbt aus einem ähnlichen Grunde um die Hand Marias. Er rüstet sich zum Kriege gegen Herzog David, und wird später — wie die Shakespearschen Helden Richard III, Macbeth u. s. w. — besiegt und erschlagen.

Einflüsse. „Romeo u. Julia".

Gegen diese in die Augen springenden Uebereinstimmungen, ist der Einfluss von Shakespeares „Romeo und Julia" verhältnismässig gering. Er zeigt sich in folgendem Motiv: Lenardo, der gleich bei dem ersten Anblick für Maria entbrannt ist, wird von Herzog David des Landes verwiesen, und muss bis zum Anbruch des nächsten Tages die Grenze überschritten haben, wenn ihm sein Leben lieb ist. Maria, in der — zwar zunächst

von ihr selbst unbemerkt — eine Neigung zu Lenardo aufkeimt, soll zu der Ehe mit Cäsario gezwungen werden. Sie weigert sich, und greift zu dem Mittel der Flucht. Im „Romeo“ ist die Verbannung Romeos aus Verona, und die erzwungene Vermählung Julias mit dem Grafen Paris, welche nur durch das Gewaltmittel der Julia — den Scheintod vortäuschenden Schlaftrunk — verhindert wird, hier anzuführen. Anklänge an die Szenen zwischen Julia und der Amme weisen die Szenen zwischen Maria und der Wärterin auf, wie denn auch die ganze Charakterzeichnung der Wärterin eine ziemlich getreue Kopie von Shakespeares Amme in „Romeo und Julia“ ist. Ferner knüpft Prutz an das berühmte Tagelied in Akt III., Szene 5, in folgenden Worten der Maria an (S. 162):

„Was schwatzen wir! und schon am Himmel steigt
Der Tag empor und aufwärts von dem Nest
Die Lerche fliegt der neuen Sonne zu“.

Romantische Einflüsse.

Dagegen sind hinter den Worten Lenardos (S. 160):

„Wohl seid ein Kind! Legt an den Busen Euch
Der Mutter Nacht, vertraut ihr Euren Gram!
Sie hat ein weiches mütterliches Herz,
In ihren schwarzen Schleier, mitleidvoll,
Recht wie 'ne Mutter tut mit ihren Kindern,
Hüllt sie die armen Waisen des Geschicks:
Wen niemand liebt, den tröstet noch die Nacht“.

augenscheinlich romantische Einflüsse zu suchen.

„Der gestiefelte Kater“ und „Prinz Zerbino“.

Dies ist umso wahrscheinlicher, als wir auch in einer Reihe anderer Szenen unseres Lustspiels die Einwirkung romantischer Vorbilder nachzuweisen imstande sind, welche den Märchenspielen Ludwig Tiecks „Der gestiefelte Kater“*) und „Prinz Zerbino“**), entstammen. So ist die Szene der Wachtparade im „Prinzen Zerbino“ (Bd. X., S. 24—28) auf Prutz von Einfluss gewesen, zunächst durch die politisch-satirischen Ausfälle, welche sich bereits hier finden, wie z. B. in den Worten des Bauern (Bd. X., S. 28):

Bauer: „Nun warum soll ich denn da mit meinem Wagen nicht hereinfahren? Darf denn der arme Bauernstand nichts davon abkriegen?“.

*) Ludwig Tieck's Schriften, Berlin 1828. Band V.
**) „ „ „ „ „ Band X.

sodann aber durch die getreue Nachbildung, die König Gottlieb („Prinz Zerbino") — und wohl auch der ihm in allen Stücken gleichende König im „Gestiefelten Kater" — in Herzog David unseres Lustpiels erfahren haben, der genau so borniert, hilflos, und nur auf gut Essen und Trinken bedacht ist, wie seine beiden Vorbilder. Auch die „Tendenzen" seiner Regierung stimmen mit denjenigen König Gottliebs überein (Bd. X., S. 26):

Gottlieb: „Es ist all gut so — die Garde soll auch andere Stiefeletten kriegen".

General: „Die Akten darüber sind schon eingereicht".

Gottlieb: „Nun das ist mir lieb, ich habs gern, wenn meine Regierung hübsch in Ordnung bleibt".

Dazu vergleiche man in unserem Lustspiel (S. 57):

David: „Das wird mir in blaues Papier geheftet, hört Ihr? und deponiert es im Staatsarchiv, links, oben, das zweite Fach. Vergesst nicht: links, oben! Denn Ordnung ist die Tendenz meiner Regierung".

Als dann die Not am grössten, als Cäsario ihm den Krieg erklärt hat, da weiss der arme Herzog weder aus noch ein. Er überlässt alles dem anfänglich so verkannten Alexis, und kann, während die Kriegsvorbereitungen getroffen, ja vielleicht schon entscheidende Schlachten geschlagen werden, nichts weiter tun, als einen neuen Orden zu erfinden suchen, mit welchem er das Verdienst seines Generals zu belohnen beabsichtigt.

Eine weitere Uebereinstimmung liegt zwischen der Szene: Waldbruder — Helikanus im „Prinzen Zerbino", und den Szenen: Einsiedler — Lenardo in unserem Lustspiel vor. Hier wie dort findet ein Eremit einen Schiffbrüchigen, sucht ihn aufzurichten, seine inneren Wunden zu heilen, und ihn dem Leben zurückzugeben. Aehnlich ist auch die Gestaltung der Liebespaare: Helikanus — Lila („Prinz Zerbino") und Lenardo — Maria („Nach Leiden Lust"). Es würden sich also entsprechen:

Bei Prutz — Einsiedler (Basilio) = Waldbruder bei Tieck,
„ „ — Lenardo = Helikanus „ „
„ „ — Maria = Lila „ „

Dagegen ist die Szene im „Gestiefelten Kater", in welcher Gottlieb Wasser und Feuer durchschreiten muss, und erst die Hand der Prinzessin erhält, als er diese Prüfungen bestanden hat,

Bd. V. S. 273—74), nicht als für das Grundmotiv bei Prutz massgebend geworden zu betrachten, d. h. also dafür, dass Lenardo erst eine Reihe schwerer Prüfungen durchmachen muss, um der Königskrone und der Liebe Marias würdig zu werden, da wir gesehen haben, dass Prutz in dieser Hinsicht von Shakespeare abhängig ist. Uebrigens ist diese Stelle bei Tieck nur ganz nebenher eingestreut, und enthält einen satirischen Hieb auf die aufklärerischen Tendenzen, hier insbesondre auf den von Emanuel Schikaneder 1791 verfassten Text der von Mozart komponierten „Zauberflöte". — Die literarische Satire ist bereits bei Tieck stark vertreten, richtet sich jedoch bei ihm gegen die poetischen Bestrebungen der Aufklärung, während Prutz sich gegen die Romantik wendet, und sich in diesem Punkte mit Platen berührt, wie er denn auch in seiner „Politischen Wochenstube" durchaus von Platen abhängig ist. Dort wird in dem Romantiker der alte Tieck verspottet, der vom Doktor eine Arznei verlangt, welche ihm seine frühere dichterische Potenz verschaffen soll. Der Doktor bietet ihm sodann einen Trank an („Wochenstube", S. 92):

„Dieses Fläschchen nimm, o Freund!
Darin ich Neid und Eitelkeit amalgamirt,
Griesgrämige Missgunst, schnöde Vornehmthuerei
Und greisenhaft unmännliche Verdrossenheit . . . .
Auch Franzenhass tat ich dazu
Und grosse Worte, ungeheure Faselein
Von blut'ger Romantik, Greuelszenen, Fleischeslust
Und Victor Hugo'sch — Paul de Kock'schem Pestgeruch".

In unserem Lustspiel ist Pausias der Vertreter der Schauerromantik und des literarischen Judentumes, das hier mit kräftigen satirischen Hieben gegeisselt wird. Auch sein Rezept läuft auf „blut'ge Romantik, Greuelszenen, Fleischeslust" hinaus (S. 112):

„Die Literatur ist verbraucht, das Publicum ist erschöpft, Franzosen und Engländer haben uns ruinirt, die billigen Uebersetzungen morden uns. Für zwei Neugroschen einen ganzen Band Mysterien: fünf Meuchelmorde, sechs Diebstähle mit Einbruch, zwölf Ehebrüche, elf „ordinär", einer mit Blutschande, Alles für zwei Neugroschen: Gott, wer kann damit concuriren?!".

Und S. 164 heisst es:

„Rührung? Rührung sagen Sie? Gott, lehren Sie mich kennen das Publicum! Was ist Rührung? Gar nichts ist Rührung, ist längst aus der

Mode, die Rührung — Schauder, Entsetzen, Todeskampf! Ein ordentlicher moderner Roman, wer den gelesen hat, der muss hinschicken bei Nacht und sich lassen holen zwei Mann Wache, aus Furcht, dass die Diebe ihm im Schlaf abschneiden den Hals".

Macht Prutz auch in diesen Worten des Pausias seinen eigenen Gefühlen durch satirische Hiebe Luft, so folgt er hierin doch nur dem Beispiel Platens, der bereits in dieser Beziehung durch die Verspottung Tiecks und „Nimmermanns" im „Romantischen Oedipus" vorangegangen war.

„Faust II". Zum Schlusse sei noch auf die Entlehnung eines Motivs aus Goethes „Faust II" hingewiesen. Faust entwickelt (Akt IV.) dem Mephisto seinen Plan, ein neues Land dem Meere abzugewinnen, welches Werk dann mit Mephistos Hilfe begonnen wird. Vollenden kann es Faust nicht mehr, seine Zeit ist abgelaufen. Aber noch im letzten Augenblicke beschäftigt ihn sein grosses Vorhaben, und er sieht im Geiste bereits das Endziel seiner Bestrebungen vor sich. — In gleicher Weise entwickelt Lenardo dem Einsiedler einen ähnlichen Plan, der nicht zur Ausführung gelangt. Ich gebe hier die betr. Stellen:

„Faust II", Akt IV:

„Mit nichten! dieser Erdenkreis
Gewährt noch Raum zu grossen Taten.
Erstaunenswürdiges soll gerathen
Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiss . . . . . .
„Da herrschet Well auf Welle kraftbegeistet,
Zieht sich zurück und es ist nichts geleistet,
Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte!
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!
Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen;
Hier möcht' ich kämpfen, diess möcht' ich besiegen".

„Nach Leiden Lust" Akt V, S. 175:

„Ein andres Ziel, ein höh'res, steckt' ich mir!
Die Erd' ist weit und Vieles drauf zu thun;
Ist's löblich schon, ererbtes Gut bewahren,
In angestammtem, sicherem Besitz,
So ist auch dieses, hoff' ich, Ruhmes werth,
Ein wüstes Land, ein Stiefkind der Natur,
Und wüstes Volk, Stiefkinder des Geschicks,
Zu bilden beide, beide zu erziehn,
Dass beide geben eine gute Frucht".

„Faust II", Akt V:

„Ein Sumpf zieht am Gebirge hin
Verpestet alles schon Errungne;
Den faulen Pfuhl auch abzuziehn,
Das Letzte wär' das Höchsterrungne.
Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch thätig-frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar; Mensch und Heerde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft
Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft . . . .
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn".

„Nach Leiden Lust", S. 176:

„So stieg einst Rom, die Herrscherin der Welt,
Durch Männerarm aus Wald und Sumpf empor.
Schon seh' im Geist ich diese flücht'gen Schaaren,
Die mir mein Claudio hierher gesandt,
Zum grossen Werk vereint auf meinen Ruf;
Schon hör' ich tönen muntrer Hörner Schall,
Den Wald gelichtet seh' ich und den Strom,
Den übermüth'gen, in sein Bett gedämmt.
Denn eine Freistatt wollen wir begründen
Für Jeden hier, den Noth und Gram bedrängt,
Bringt er für Schätze und für rothes Gold
Nur tapfern Muth und rüst'ge Hände mit".

So finden wir denn bei Prutz überall die Uebernahme von Szenen und Motiven, welche nun aber nicht in dem Feuer der eigenen dramatischen Schöpferkraft zu einem neuen, einheitlichen Kunstwerk verschmolzen, sondern einfach zu einem toten, gekünstelten Mosaïk zusammengestellt werden, das den Mangel des eigenen, lebendigen Gestaltungsvermögens empfindlich offenbart.

Stil.

Die starke Abhängigkeit von literarischen Vorbildern, die wir bereits bei der Betrachtung einzelner Züge der Handlung unseres Lustspiels feststellen konnten, lässt sich auch im Hinblick auf die angewandten Stilmittel beobachten. Es herrscht hier genau dieselbe Unselbständigkeit und Anlehnung an erprobte Muster, wie wir sie in der gesamten Behandlung des Stoffes bei Prutz kennen gelernt haben, sodass wir uns mit einem kurzen Ueberblick über die Hauptsachen der Stilgebung werden begnügen dürfen.

Eine notwendige Erscheinung bei jeder wirklich schöpferischen Kunst, ist das Auftreten neuer, aus der Phantasie, der Gefühlswelt und Anschauungsweise des Künstlers herausgeborener poetischer Ausdrucksmittel, welche in ihrer charakteristischen Anwendung für seine Eigenart bezeichnend sind, wogegen die Nachahmung sich den Stil ihrer Vorlagen zu eigen macht, und diesen mit Hilfe einer gewissen, mehr oder weniger entwickelten Technik mit grösserem oder geringerem Geschick für ihre Erzeugnisse verwendet. — Das gilt in unserem Falle auch für Prutz, und da wir sein hauptsächlichstes Vorbild in Shakespeare erblickt haben, so dürfte es wohl keinem Zweifel unterliegen, wo wir das Musterbeispiel seiner Stilgebung in erster Linie zu suchen haben werden.

Shakespeare abgelernt ist zunächst schon die Art der verschärften Kontrastierung der ernsthaften Gestalten des Stückes mit den komischen, welche darin liegt, dass erstere in meist recht pathetischen Versen, letztere dagegen in der realistischen Prosa der gewöhnlichen Umgangssprache sprechen. — Ich erinnere etwa an die bekannte Schlachtfeldszene in Heinrich IV. 1. Teil, Akt V., in der Prinz Heinz auf den sich aus Feigheit totstellenden Falstaff trifft, den er auch für tot hält. Der Prinz spricht dort in Versen, Falstaff jedoch, der sich sogleich nach dem Abgange des Prinzen Heinz wieder erhebt, in gewöhnlicher Prosa. Bei Prutz wäre etwa auf die Szene zwischen Herzog David und Alexis (S. 150), die Szenen zwischen der Wärterin und Maria, oder die beiden Szenen der Staatsratssitzung (S. 63 ff., 91 ff. und S. 55 ff. und 72 ff.) zu verweisen, wo Alexis, Evander und Maria in Versen sprechen, während sich die Wärterin, Herzog David und seine Minister der Prosa bedienen. Mit solchen, teils im Vers, teils in Prosa, gehaltenen Szenen wechseln bei Shakespeare andere, vollständig in Versform oder in Prosa abgefasste, in buntem Reigen miteinander ab. Dasselbe haben wir bei Prutz. Man denke z. B. an Szene 4 des zweite Aktes in „Romeo und Julia“, und andrerseits, an die Szene zwischen Lenardo und Pausias (S. 108. ff.) unseres Lustspiels, oder an eine beliebige der vielen reinen Versszenen bei Shakespeare, und an Akt II., Szene 1. bei Prutz, wo alle Personen Prosa bzw. Verse sprechen.

Ferner lässt Shakespeare sehr oft die beiden letzten Verse m Schlusse einer Szene oder eines Auftritts miteinander reimen, anchmal sogar eine Reihe von Versen. So z. B. in „Romeo nd Julia“ Akt III, am Schlusse der ersten Szene:

Prinz: „Tragt diese Leiche weg. Vernehmt mein Wort:
Wenn Gnade Mörder schont, verübt sie Mord!

Oder Akt III, Szene 5, am Schlusse des 1. Auftritts (Romeo—ulia):

Julia: „Die Stimm' ist's ja, die Arm aus Arm uns schreckt,
Dich von mir jagt, da sie den Tag erweckt.
Stets hell und heller wird's; wir müssen scheiden“.

Romeo: „Stets heller — und stets dunkler unsre Leiden“.

Dazu vergleiche man noch den Schluss des dritten Aktes, en Schluss des Trauerspiels, und viele andere Beispiele bei hakespeare.

Prutz folgt auch hierin seinem grossen Vorbilde (S. 62):

Alexis: „Allein was mehr? Ist's doch Prophetenart
Stets ungehört, stets in die Wüste schrein:
„Soll mein Geschick denn nur ein andres sein?!“.

Oder S. 129:

Cäsario: „Noch einmal denn die Würfel lass' ich rollen —
Ganz oder nichts! wir spielen aus dem Vollen!“.

Oder S. 46, wo der Reim besonders stark hervortritt, und wo bereits Reimpaare und Kreuzreime miteinander wechseln, z. B. S. 47.

„. . . . . O gehe nicht
Nicht wende Du Dein himmlisch Angesicht!
Lass mich, o lass Dein Bildniss mich betrachten
Und es betrachtend mich zu Tode schmachten!
Unwiderruflich, jammervoll Geschick!
Ein Paradies, drinn tausend Wonnen sprossen,
Du süsses Weib, ahn ich aus Deinem Blick:
Umsonst! es bleibt auf ewig mir verschlossen,
Du selbst, ein Engel, scheuchst mich streng zurück!“.

Weitere Beispiele finden sich S. 152, 155 u. s. w.

Dieser enge Anschluss an Shakespeare zeigt sich ferner auch im einzelnen der Versbildung selbst. So muten z. B. die Verse (S. 151):

„Geh' heim! Sehn wir uns wieder, ist es dort,
Wo Eisen hält, was Dir gelobt mein Wort",

fast wie eine schlechte Uebersetzung aus dem Englischen an.

Oder aber die innere Beziehung zu dem englischen Vorbilde offenbart sich in folgenden Versen, durch die man an ähnliche bei Shakespeare gemahnt wird (S. 152):

Alexis: „S'ist ein gewagter Kampf; doch muss es sein:
„In Blut nur wäscht sich unsre Ehre rein".

Zu „Richard II", Akt I, Szene 1:

Bolingbroke: „Und bei der Ahnen Ruhm, den ich ererbt,
Mein Arm vollbringt's, sonst sei mein Leib verderbt!".

Oder (S. 129):

Cäsario: „Noch einmal denn die Würfel lass' ich rollen —
Ganz oder nichts! wir spielen aus dem Vollen!".

Zu „Macbeth", Akt V, Szene 5:

Macbeth: „Auf! läutet Sturm! Blas', Wind! brich Welt in Stücken!
Wir sterben doch, den Harnisch auf dem Rücken".

An einigen Prosastellen, besonders in den Reden Herzog Davids, hat Prutz von seiner zweiten Vorlage, von Tieck, profitiert, wogegen andere, wie z. B. die Aussprüche der Wärterin, wiederum auf Shakespeare zurückzuführen sind.

Diese Erörterungen dürften wohl zur Genüge dargetan haben, dass die Stilgebung unseres Dichters auf einem durchaus eklektischen, jeglicher Originalität, ermangelnden Verfahren beruht.

Handlung und Charaktere

Unter solchen Umständen werden wir natürlich einen festgefügten, kraftvollen Aufbau der Handlung, sowie eine psychologisch einwandfrei motivierte, einheitlich durchgeführte Gestaltung der Charaktere in unserem Lustspiel weder erwarten noch verlangen dürfen, zumal wenn wir bedenken, dass allein schon durch das zeitliche Auseinanderliegen von ursprünglicher Abfassung uud späterer Ueberarbeitung sich manche künstlerische Gesichtspunkte verschoben, und mancherlei störende Dissonanzen

ngeschlichen haben, welche allerdings bei einem echten Drama-
ker zu vollkommener Einheit verschmolzen und ausgeglichen
rorden wären. Bei Prutz spürt man leider allzudeutlich den
iss zwischen eigentlicher Absicht, von theoretischer Einsicht
ktierten Plänen, und rein künstlerischem Gestaltungsvermögen,
wischen der abstrakten Grundidee und deren matter poetischer
iedergabe. Im Mittelpunkte der Handlung unseres Lustspiels
eht ein rein psychologisches Problem: die innere Entwicklung
nardos, der durch eine Verkettung von Schicksalsschlägen aus **Lenardo.**
nabenhafter Unbefangenheit und sorgloser Unerfahrenheit wach-
erüttelt, zum lebenskundigen und tatkräftigen Manne heranreift.

Eine schöne Aufgabe, gewiss, aber mit welch schwachen, äusserlichen Mitteln wird sie gelöst! Zunächst wird über ihn die Verbannung verhängt, der er sich jedoch mit Claudios Hilfe durch Flucht, entzieht. Sodann trifft ihn dasselbe Los gleich darauf zum zweitenmale an Davids Hofe und er muss in der Wildnis seine Zuflucht suchen. Nun verlieren wir ihn eine Zeitung überhaupt aus den Augen und finden ihn dann vor Erschöpfung zusammenbrechend vor der Höhle des Einsiedlers wieder, dem er von seinen in der Wildnis bestandenen Abenteuern erzählt. Damit haben nun seine Leiden ein Ende. Das nächste Bild zeigt ihn bereits frohen Mutes, bewirkt durch die weisen Lehren des Einsiedlers. Die anfängliche Zurückweisung seiner Liebe vonseiten Marias, lässt in ihm den Plan auftauchen, aus eigener Kraft ein neues Reich in der Wildnis zu begründen. Das ist dann der Höhepunkt. Diese Worte sollen die eingetretene innere Reife anzeigen, denn zur Ausführung jenes Planes kommt es nicht, da Maria — offenbar durch dieses in pathetischer Rede zum Ausdruck gebrachte Vorhaben von der hohen Stufe seiner nunmehr erreichten geistigen Entwicklung überzeugt, ihm in die Arme stürzt und Claudio ihm gleichzeitig die verscherzte Krone wiederbringt, zu deren Wiedererlangung Lenardo selbst freilich nicht einen Finger gerührt hat.

In Wirklichkeit macht unser Held überhaupt garkeine innere Entwicklung durch, er bleibt sich immer gleich, vom ersten bis zum letzten Akt. Wir erwarten zunächst nach der Schilderung des Haushofmeisters einen unfertigen Jüngling vor uns zu sehen, dem ein freudenschillernder Märchentraum sanft auf den Lidern

liegt und ihn blind macht für das Leben und dessen Fragen und Aufgaben, die ihn umstehn, und ihn aus tausend ernsten Augen mahnend und auffordernd anblicken. Da weckt ihn, den Schlafwandler, die rauhe Hand des Schicksals und stösst den immer noch traumverloren Umhertastenden, mitten in den bittersten Lebensernst.

Diese Erwartung rechtfertigt Prutz jedoch nicht. Seinem Lenardo haftet von dieser jugendlichen Unerfahrenheit nichts mehr an und es ist sehr bezeichnend für ihn, dass er in dem Rückblick auf das Vergangene („O welch ein Kind, welch thöricht Kind ich war! usw. S. 38 ff.) sich ganz klar darüber ausspricht, was Prinzen- und Herrscherpflicht ist, dass er genau weiss, der Prinz habe in erster Linie Mensch, Mann und Bürger zu sein. Es ist eine Programmrede, wie man sie selbst von einem klugen und einsichtsvollen Menschen nicht besser wünschen könnte, sodass nach dieser weitgehenden Erkenntnis seines eigentlichen Berufs alle weiteren „Leiden" durchaus überflüssig erscheinen, und Lenardo ruhig wieder seinen Thron besteigen kann, zumal alle nun folgenden Schicksale keine wesentlichen Aenderungen seines Charakters und seiner Anschauungsweise zur Folge haben und wir am Ende seines Leidensweges durchaus keine grössere Ueberzeugung von seiner höheren Reife für das Herrscheramt gewonnen haben, als zu Anfang des Stückes bereits der Fall war.

Die Reden des Lenardo, des Einsiedlers — Basilio, ja z. T. sogar diejenigen der Maria und des Claudio tragen einen programmatischen Charakter und bleiben dabei doch nur Worte von ganz unpersönlicher Wirkung, denn hinter ihnen steckt Prutz selbst, der, anstatt solche Aussprüche aus dem Charakter der einzelnen Gestalten heraus zu entwickeln, diesen einfach seine eigenen Anschauungen in den Mund legt. Aus diesem Grunde wirken seine Bühnengestalten auch höchst unlebendig und unglaubhaft, erblicken wir doch in ihnen nur das Sprachrohr des Dichters.

So bleiben denn die Kundgebungen Lenardos nur Worte, ohne innere Ueberzeugungskraft, und die Charakterzeichnung verliert sich in verwischten Konturen primitiv-skizzenhafter Ansätze.

Ebenso äusserlich angebracht und daher ihren eigentlichen Zweck verfehlend sind die drei Leidensphasen, denen der Held unterworfen wird, die also den äusseren Anlass seiner seelischen Entwicklung abgeben sollen. Das kurz hintereinander auftretende Motiv der Verbannung wirkt durch diese Wiederholung eher abschwächend als verstärkend, besonders deswegen, weil Prutz in den Szenen am Hofe Herzog Davids sein ganzes Interesse auf die trottelhafte Hofgesellschaft konzentriert und seinen Helden dabei aus dem Auge verliert. Ursprünglich war diese Szene wohl so gedacht, dass Lenardo an diesem Hofe eine Reihe von Demütigungen erfahren, gleichzeitig aber auch von dem Leben und Treiben des Hofes angeekelt, sich freiwillig in die Wildnis flüchten sollte, nachdem er die innere Hohlheit und Nichtigkeit dieses Getriebes erkannt hatte. Das wäre freilich etwas anderes gewesen und die Absicht hierzu hat auch sicher vorgelegen, wie sich noch aus dem Monologe Lenardos zu Anfang des zweiten Aktes (S. 43) erkennen lässt. Die Ausführung ist uns Prutz jedoch schuldig geblieben. Er lässt nur durch Claudio den Verbannungsbefehl überbringen und damit ist Lenardo für ihn zunächst abgetan, bis wir ihn dann im dritten Akt vor der Höhle des Einsiedlers wiederfinden. Hier sucht Prutz durch eine seinem Helden in den Mund gelegte romantisch-phantastische Erzählung von allerlei in der Wildnis bestandenen Gefahren die höchste Leidensphase zu veranschaulichen und Mitleid für Lenardo in uns zu erwecken, was ihm jedoch nicht gelingt, und überlässt seinen Helden sodann den „weisen Lehren" des Einsiedlers, die ihr Wunderwerk alsbald an ihm vollbringen, wie sich gleich bei seinem nächsten Auftreten zeigt. — Zwischen dem soeben erwähnten Monologe Lenardos und dem Auftritt, in welchem Claudio ihm die Botschaft von der Verbannung bringt, steht die Szene der ersten Begegnung Lenardos mit Maria. Hier bot sich dem Dichter wieder eine prächtige Gestaltungsmöglichkeit, er aber liess die Gelegenheit ungenützt vorübergehen. Lenardo ist sogleich für Maria entbrannt. Ihre ersten, recht höflich-konventionellen Worte erwidert er mit einem überschwänglichen Liebesgeständnis, welches trotz ihrer Abwehr sich zu immer kühneren Steigerungen erhebt, bis schliesslich Maria mit ihrem Gefolge ihn eilig verlässt und damit den Liebeshymnen ein Ende macht. Hier bricht dieser Faden ab

und er wird erst wieder aufgenommen, als Maria und Lenardo in der Wildnis auf einmal einander gegenüberstehen. Inzwischen schien Lenardo die Geliebte völlig vergessen zu haben, denn wir hören aus seinem Munde nichts von ihr, mit Ausnahme der pathetischen Worte am Schlusse des dritten Aktes. Bei der Begegnung der beiden vor der Höhle des Einsiedlers (Akt IV) wird eine Zwiesprache ängstlich vermieden und als sie im fünften Akte doch herbeigeführt wird, kommt sie über einen gewissen lehrhaften Ton nicht hinaus. Die tröstenden Worte Lenardos klingen hier so überlegen und väterlich, dass wir fast glauben möchten der Einsiedler selbst spräche zu uns. Als er dann mit dem Verse: „Dem Liebenden kommt Liebe frei entgegen" (S. 161) zu dem eigentlichen Thema überleiten will, bricht Prutz schnell ab.

Gegen Ende dieses Aktes erfolgt die schliessliche Lösung des Liebesknotens ganz plötzlich durch den Gefühlsausbruch der Maria, die sich dem Geliebten in die Arme wirft. Dadurch wird Lenardos unmittelbar vorher gefasster Plan einer grosszügigen Kulturarbeit, welche er in der Wildnis zu vollbringen gedenkt, zur leeren Phrase, bestenfalles aber zu einem momentanen Einfall herabgedrückt. Man merkt hierbei recht deutlich, mit welcher Hast der Dichter dem Schlusse zustrebt und fragt sich vergeblich wozu dieser ganze Aufwand gemacht wird, da das eigentliche Problem doch ungelöst bleibt?

Maria. Vollkommen verfehlt ist auch die Charaktergestaltung der Maria, deren eigentliche Aufgabe es wohl nur ist, den der Krone würdigen Lenardo mit ihrer Hand zu beglücken. Sie tritt ihm zuerst zwar in mädchenhafter Befangenheit entgegen, ist dabei aber doch mit den höfischen Sitten und Formen der Etikette wohlvertraut, wie ihre zierlich gesetzten Reden verraten. Sie wehrt auch dem stürmischen Liebeshymnus des Lenardo nur mit einigen kurz hingeworfenen, fast verlegenen Worten und aus allem, was sie sagt, spricht anscheinend ein tieferes Mitleid für den verbannten Prinzen. Dann aber ist sie plötzlich wie ausgewechselt. Sie redet der Wärterin gegenüber von Lenardo im Tone der Verachtung, als von einem Knaben, der in „Verschwenderlaune" seine Krone verscherzt hat, sich nun durchs Land betteln muss und in dieser trüben Lage ihr nichts besseres zu sagen weiss, als „Schmeichelein, unziemend Liebsgeschwätz".

ie stellt dann die Bedingung auf (S. 66): „Erst müsst ihr Mann ein, dann erst liebt ein Weib!“. Damit ist also die Parole ausgegeben und wenn es nach ihr ginge, so wäre Lenardo niemals imstande die Liebe der Maria zu erringen, vermag er sich doch im Verlaufe des Stückes zu keiner wirklichen Handlung, zu keiner Mannestat aufzuraffen. Trotzdem wird ihm diese Liebe zuteil, denn Prutz hält ja freilich die Bedingung für erfüllt.

Das nächste Bild zeigt uns Maria inmitten des versammelten Staatsrates. Sie tritt hier ausserordentlich selbstbewusst und energisch auf und weist die Werbung Cäsarios mit schroffer Entschiedenheit ab. Diese Maria hat nichts mädchenhaftes mehr an sich, sie ist kein schwaches Weib oder „kleines Mädchen“, wie sie sich selbst bezeichnet, sondern durchaus männlich-selbständig. Das zeigt sich besonders in ihrem Auftreten dem Vater gegenüber. Ihre Worte sind hier nicht von kindlicher Liebe und Ehrfurcht diktiert, sondern klingen fast wie eine Drohung, und die eingestreuten Redensarten von Kindesliebe wirken recht unglaubhaft.

Diese Szene gemahnt an eine ähnliche in Schillers „Kabale und Liebe“, in der Ferdinand den Heiratsvorschlag seines Vaters aufs entschiedenste zurückweist und gleichfalls eine drohende Haltung einnimmt. Aber der Präsident ist ein abgefeimter Intrigant, der allerhand unsaubere Machinationen auf dem Gewissen hat und Herzog David nur ein beschränkter Schwächling von Täppisch-gutmütiger Gemütsart, was ein derartig scharfes Auftreten der Tochter ihm gegenüber nicht gerade gerechtfertigt erscheinen lässt.

In Maria wollte der Dichter ein Frauenideal verkörpern, das er seinem Helden zur Seite stellen konnte. Leider bleibt es jedoch auch hier nur bei der Absicht und wieder ist es Prutz selbst, der dahintersteht und seine eigenen Anschauungen über die persönliche Freiheit durch den Mund der Maria verkündet.

Basilio.

Genau dasselbe ist von der Gestalt des Einsiedlers — Basilio zu sagen. Auch hier bleibt alles an Äusserlichkeiten kleben. Wir glauben ihm kein Wort von all den Zauberkünsten, deren er sich rühmt und selbst der Geisterverkehr vermag nicht den geringsten Eindruck auf uns zu machen. Zu diesem äusseren Aufputz, der ihm einen gewissen Heiligenschein verleihen soll, gesellen sich dann wiederum ihm von Prutz in den Mund gelegte

Aussprüche über die wahre Bestimmung des Herrschers und dessen verantwortliches Amt (S. 103—105). Im Rahmen unserer Handlung hat der Einsiedler eine erzieherische Aufgabe zu erfüllen: er soll dem Lenardo die eigentlichen Ziele des Königtumes eröffnen und ihm zu deren selbständiger Verfolgung verhelfen. Da sich Lenardo jedoch — wie bereits dargelegt worden ist — gleich zu Beginn unseres Lustspiels seiner Herrscherpflichten vollkommen bewusst war, erscheint alles dieses durchaus überflüssig.

Das Eingreifen Basilios erfolgt erst im dritten Akt, während vorher (Akt I. u. II.) Claudio die Rolle des Warners und Beraters übernimmt.

Komische Figuren.

Besser gelungen sind unserem Dichter die komische Figuren. Obwohl er sich auch hierbei eng an seine Vorlagen anschliesst, offenbart er doch eine bestimmte Begabung und Vorliebe für die satirische Karrikatur, der er dann in seiner „Politischen Wochenstube" frei die Zügel schiessen lässt.

So sind denn Figuren, wie Herzog David, Michel, Jacob, der Haushofmeister und die Wärterin durchaus einheitlich gestaltet und z. T. sogar von recht lebendiger Wirkung, wenn sie auch oft mit dem Gange der Handlung herzlich wenig zu tun haben. Leise Anklänge an Georg Büchners „Dantons Tod" und dessen von Gutzkow im Maiheft des „Telegraphen für Deutschland" 1839 in den Hauptszenen abgedrucktes Lustspiel „Leonce und Lena", lassen die unabweisliche Vermutung auftauchen, dass diese Werke, besonders auf die zweite Szene des ersten Aktes und die Szenen der Staatsratssitzung nicht ohne Einfluss gewesen sind, was sich freilich im einzelnen nicht nachweisen lässt, zumal Prutz, wie auch Büchner, in dieser Hinsicht von denselben romantischen Vorlagen ausgehen.

Blicken wir auf diese im ganzen doch recht schwächliche Shakespearenachahmung, so werden wir uns wohl eines absprechenden, für den Dichter wenig schmeichelhaften Urteils kaum enthalten können. Der stärkste Vorzug des Werkes ist ihm leider gleichzeitig zum Verhängnis geworden: die Grundidee nämlich, dass das Herrscheramt eine vertiefte, innere Reife erfordert, die nur durch Lebenserfahrung gewonnen wird und durch stete Arbeit

n sich selbst, oft mit den bittersten Seelenkämpfen erkauft verden muss. Dem Könige darf nichts menschliches fremd bleiben nd ein wahrer König sein, heisst ein ganzer Mensch sein.

Diese Anschauung berührt sich aufs engste mit den politischen Forderungen des Jungen Deutschland und wird von Prutz als Haupttendenz in den Vordergrund gestellt. Das Thema selbst ist freilich durchaus wirkungsvoll und — wie wir es etwa bei Shakespeare beobachten können — zur echt dramatischen Gestaltung wohlgeeignet, aber gerade dazu kommt es bei Prutz eben nicht, weil bei ihm, wie bei den meisten Jungdeutschen, die dichterische Schöpferkraft versagt. Mit einem Wort, das Stück ist nicht aus den Tiefen des vollen Lebensstromes geschöpft, sondern vonvornherein auf eine abstrakte Idee aufgebaut, es ist nicht einem lebendig sprudelnden Quell dichterischer Intuition entsprungen, sondern nach bestimmten, vorher bereits festgelegten Regeln und Vorbildern verstandesmässig konstruiert. Die leitende Grundidee wird mühsam mit einer erborgten poetischen Hülle überkleidet, deren neuer Zuschnitt sich für sie als viel zu eng erweist. Sie schaut daher überall nackt, unbeholfen und aufdringlich hervor, sodass die Gesamtwirkung eine wenig erfreuliche bleibt. Prutz mag das wohl selbst erkannt haben, denn er wiederholt den Versuch und knüpft in seinem letzten Drama „Erich der Bauernkönig“ (1844) an dieses Problem wieder an, indem er uns einen Herrscher vorführt, der als Mensch seinem Volke gegenübersteht und sich mit ihm eins fühlt in Freude und Leid. Darin geht aber Erich über die Entwicklung und Anschauung seiner Zeit weit hinaus, er stellt sich zu ihr in bewussten Gegensatz, nur den eigenen, inneren Gesetzen gehorchend, und muss unterliegen. Es ist fast das gleiche Schicksal, das Kandaules bei Hebbel erleidet, bleibt jedoch hinter der Darstellung Hebbels unendlich weit zurück. Es herrschen auch hier politischer Zeitgeist und abstrakte Grundidee vor und das Drama bleibt ohne tiefgreifende, überzeugende innere Durchgestaltung in einer blassen, äusserlichen Theatralik befangen.

„DIE POLITISCHE WOCHENSTUBE“.

KOMÖDIE.

Inhalt. DAS Grundmotiv der „Politischen Wochenstube“ ist die Gegenüberstellung der echten und der falschen Germania, der Symbole eines freien, nationalen und eines bürokratisch-absolutistischen Staatswesens, sowie die Entlarvung der letztern, mit welcher Schlaukopf und der Doktor das deutsche Volk betrügen.

Die Handlung beginnt mit einem Dialoge zwischen dem Doktor und seinem Diener Kilian, welchem ersterer den Magen exterpieren will, da er doch verhungern müsste, weil infolge der herrschenden, durch den Pietismus herbeigeführten Sittenstrenge die Entbindungsanstalt des Doktors leersteht und er seinem Diener den ihm zukommenden Lohn nicht auszahlen kann. Dieser will sich nun dadurch schadlos halten, dass er die essbaren Sachen aus des Doktors Apotheke verzehrt, doch findet er nur altpreussische Zöpfe, Heinrich Leoschen Denunziantengeifer und aehnliche ungeniessbare Dinge. Sodann erscheint Schlaukopf, der Vertreter des bürokratisch-absolutistischen Systems in der Verkleidung eines Bettlers, um die Gesinnung des Doktors, den er für seine Zwecke zu gebrauchen beabsichtigt, auszukundschaften. Lezterer erregt den Unwillen Schlaukopfs, indem er seinen Spott über das Bauprojekt des Kölner Domes u. a. m. ausgiesst. Gerade im Begriff den vermeintlichen Bettler hinauszuwerfen, erkennt Schlaukopf in ihm einen alten Freund, der jedoch zunächst die soeben geäusserten Ansichten des Doktors aufs schärfste verurteilt und mit Denunziation droht. Der Doktor beschwichtigt ihn und fasst sein eigentliches Glaubensbekenntnis dahin zusammen: er glaube, dass die Taler rund seien, weiter nichts! Nun verrät ihm Schlau-

kopf, dass er die schwangere Germania in des Doktors Anstalt entbinden lassen wolle. Diese erscheint hierauf in Person, von einer Anzahl gefesselter Sklaven begleitet: dem Symbol des Volkes. Nun ist wieder eitel Freude im Hause des Doktors und auch Kilian freut sich, dass nun für seinen Magen bessere Zeiten gekommen sind. Er gibt alsdann seinem Wohlgefallen an der falschen Germania Ausdruck und beschliesst ihr einen Heiratsantrag zu machen. Sodann treten Schlaukopf und der Doktor auf und jener überredet den bestechlichen und habgierigen Geburtshelfer im Notfalle der Germania ein falsches Kind unterzuschieben. Hierauf erscheint der Romantiker (Tieck) und bittet den Doktor um ein Dekokt, das ihm seine frühere dichterische Potenz wiederzugeben imstande ist. Dies vermag aber der Doktor nicht. Auch der Philosoph (Schelling) kommt in das Haus des Doktors, um sich von einem neuen philosophischen System entbinden zu lassen, das er bereits dreissig Jahre in sich trägt. Dies ist jedoch nur Prahlerei und Reklame, denn der Doktor befördert bei einem operativen Eingriff nur Stücke unverdauter Hegelscher Logik, der Scholastik u. s. w. zutage.

Die echte, unschuldig vertriebene und verfolgte Germania kommt auf der Flucht begriffen in den dunklen Vorraum des Hauses und verbirgt sich dort in einer Ecke, wo sie die Nacht zu verbringen beschliesst. Die falsche Germania hat mit Kilian ein Stelldichein verabredet und will sich von ihm entführen lassen, da sie Schlaukopfs überdrüssig geworden ist und seinen Absichten nicht länger dienen will. Der Doktor schleicht herbei, um sich des mitgeführten Geldes der falschen Germania zu bemächtigen. Schlaukopf von Sorgen wegen der Entbildung der Germania getrieben, erscheint. Kilian naht zum Stelldichein. Durch den Lärm, der entsteht, als alle im Dunkeln aneinander vorübertappen und sich anrufen, werden zwei Gensdarmen herbeigelockt, welche die ganze Gesellschaft verhaften wollen. Es kommt zu einem Rededuell zwischen der echten und falschen Germania, in welchem jede die Berechtigung ihrer Ansprüche geltend zu machen sucht. Schlaukopf bläst der falschen Germania ein curriculum vitae ein und scheint bereits das Spiel gewonnen zu haben, als die falsche Germania mit einer heftigen Explosion in die Luft fährt und sich in ihre Elemente: Chor der Ritter, Gänse, Kosaken u. s. w. auflöst.

In einem Schlusswort nimmt die echte Germania von den Sklaven, die plötzlich ihre Fesseln abstreifen, Abschied und vertröstet sie auf ihre baldige Wiederkehr an der Hand von Deutschlands Befreier.

Entstehungsgeschichte.

In künstlerischer Absicht und Gesamtanlage grundverschieden, weist die zweite und letzte Komödie von Robert Prutz, „Die politische Wochenstube", nur ganz oberflächliche Berührungspunkte mit dem soeben besprochenen Lustspiel auf, was wohl auch schon aus jenen, in anderem Zusammenhange angestellten Untersuchungen hervorgehen dürfte.

Wollte der Dichter, nach seinen eigenen Worten, in „Nach Leiden Lust" ein „ideales Lustspiel" schaffen, so unternimmt er nun den Versuch der Begründung einer idealen politischen Komödie, die es bis jetzt nur zu vereinzelten, keimhaften Ansätzen in Deutschland gebracht hatte und deren Entwicklung noch in problematisches Zukunftsdunkel gehüllt war. Diesen Versuch aus eigener Kraft zu wagen, fühlte sich Prutz seinem eigenen Ausspruch zufolge nicht stark genug, und wie er in „Nach Leiden Lust" Shakespeare, als den Schöpfer des idealen Lustspiels nachahmt, so nimmt er sich hier Aristophanes, den Begründer der antiken politischen Komödie zum Muster. Nur wird jetzt Aristophanes nicht direkt kopiert, sondern Prutz wählt den Umweg über Platen, welcher bereits den Griechen zu erneuern versucht hatte, sodass wir es hier mit einem Produkt aus dritter Hand zu tun haben, in dem vom Geiste des Aristophanes fast nichts mehr zu spüren ist.

„Die politische Wochenstube" ist im Herbst des Jahres 1843 entstanden und bildet neben „Erich dem Bauernkönig" die einzige dramatische Arbeit unseres Dichters, welche in einem Zuge niedergeschrieben, sowie unverändert dem Drucke übergeben worden ist, obwohl sich dieser bis zum Jahre 1845 verzögert hat. Diese Daten der Entstehung und Drucklegung teilt uns Prutz in einer kurzen Schlussnotiz seiner Komödie mit, den inneren Antrieb zur Abfassung seiner politischen Satire werden wir jedoch in erster Linie in seinem eigenen Schicksal zu suchen haben, das unseren Dichter mit hartem Griff aus seiner soeben betretenen Lebensbahn riss und ihn durch die 1843 erfolgte Ausweisung aus Jena ins Ungewisse hinausschleuderte.

Als politisch geächteter, der weimarischen Lande verwiesener Flüchtling kehrte Robert Prutz nach Halle zurück, das er noch vor wenigen Jahren mit so stolzen Hoffnungen verlassen hatte. Aber auch hier fand er keine Ruhe, musste er bitter erfahren, was es bedeutete, der herrschenden Staatsgewalt den Fehdehandschuh hingeworfen zu haben. Diese Nadelstiche einer verzopften und verrosteten Bürokratie entfachten den glimmenden Funken der Opposition gegen die herrschende finsterste Reaktion und unerhörte Freiheitsunterdrückung zur hellodernden Flamme und drängten Prutz dazu seiner Erbitterung satirischen Ausdruck zu verleihen. Er fühlt sich dabei als Erbe Platens und gesteht bescheiden ein (vgl. Stemplinger S. 372):

(S. 56): „Zwar freilich bin ich Aristophanes nicht, nicht der Schatten des hohen Komöden.
Ein Poet, nichts mehr, so gut, so schlecht, wie die mageren Zeiten ihn bringen".

(S. 57): „Ja, lebte noch Er, der vortreffliche Mann, den ich nah' zu den Grössesten setze,
In zerfahrener Zeit ein ganzer Poet, grossherzig, ein Mann und ein Deutscher,
Und bespannte noch Er mit melodischer Hand die unsterblich tönende Leier:
Nicht wagt' ich mich da in's verwegene Spiel, dem Grösseren liess' ich die Kampfbahn,
Und stellte mich stumm und bescheiden zurück zu der beifallklatschenden Menge".

Es kommt Prutz in erster Linie darauf an, die gesamten verknöcherten deutschen Zustände mit kräftiger Satire zu geisseln und sie in ihrer nackten Haltlosigkeit bloszustellen. Die poetische Gewandung ist gewissermassen Nebensache und er greift daher zu den durch Aristophanes geschaffenen und bewährten, von Platen übernommenen Ausdrucksmitteln (S. 54 u. 56):

„Im Genre, wie einst Aristophanes schrieb, der unsterbliche Ruhm der Athener:
Und da ist sie denn nun, und da habt ihr sie nun, die begehrte, die Stachelkomödie,
Von politischem Stamm, anspielungsreich, und den Senf nicht hab' ich gesparet.
Nun lest sie auch recht, und lacht dabei: und merkt ihr, sie ziel' auf euch selber,
So kratzt, wo es juckt! —

Doch behagt sie euch nicht und nehmt ihr sie krumm und bekrittelt mir Dieses und Jenes:
Ich erlaub' es euch auch! Denn selber zumeist zum Vergnügen mir hab' ich geschrieben,
Nicht begehrend, bei Gott! Zeitungslobqualm und den eitelen Ruhm der Journale".

Einflüsse. Hieraus geht deutlich hervor, dass Prutz seine Komödie in antiker Umrahmung darbieten will, während für die politische Zeitsatire die Zustände der Gegenwart seine Quelle bilden. Für die einzelnen Züge der Handlung haben wir jedoch in erster Linie das Vorbild in Platen zu suchen. Hille gibt zwar eine solche Beeinflussung zu, betont aber, dass für die Grundidee Aristophanes entscheidend gewesen sei (S. 111 u. 112):

„Greulich*) sagt in seiner Abhandlung über Platens Literatur-komödien, dass die „Wochenstube" ganz im Geiste und Sinne Platens gehalten sei. Auch im Stil ähnle sie ihm. Das ist gewiss nicht ganz unrichtig, der versgewandte Graf, der auch auf die anderen Komödiendichter viel Einfluss ausgeübt hat, ist auch hier Gevatter gewesen. Für die Grundidee aber war Aristophanes entscheidend . . . . . Er (Prutz) sagt ausdrücklich (also ist Greulichs Satz einzuschränken), das Stück sei streng in der Form des aristophanischen Lustspiels, der antiken Metren u. s. w. geschrieben".

Auch Stemplinger bemerkt (S. 372), dass Prutz den Dichter des „Friedens", der „Ritter" und der „Vögel" habe nachahmen wollen.

Dabei scheint mir nun der Einfluss Platens in durchaus ungenügender Weise berücksichtigt zu sein. Hille führt zur Bestätigung seiner Ansicht folgende Stelle aus dem Immediatgesuch Prutzens an den König an (S. 113):

„Die politische Wochenstube ist ein Produkt ihrer Zeit. Es wird in ihr der Versuch gemacht, die deutsche Komödie aus der Misere der Liebesgeschichten, der getäuschten Väter, geprellten Vormünder u. s. w., heraus, in eine geistig erweiterte Sphäre hinüberzuführen . . . . . Diesen Uebergang auf ganz neue und selbständige Weise zu machen, war mein Talent nicht ausreichend, mich anschliessend an die Griechen, diese ewigen und allgemeinen

*) O. Greulich: „Platens Literatur-Komödien", Diss. Bern 1901.

Lehrer alles Schönen, die uns für die Komödien in Aristophanes das unvergänglichste Vorbild hinterlassen haben, wagte ich es Form und Wesen der aristophanischen Komödie in unsere Zeit zu übertragen, ... eine Ungebundenheit nämlich des Witzes, eine Freiheit der Anspielungen, einen Uebermut der Laune, der mit unsern modernen Zuständen allerdings einigermassen in Widerspruch stehen mag, der aber in dem Organismus der antiken Komödie seine Begründung in dem poetischen Schmelz, den er sich überall zu bewahren sucht, seine Verzeihung, ja seine Verklärung findet".

Hierin ist freilich weder der Name Platens, noch irgend ein Hinweis auf ihn als Vorbild enthalten, aus leicht verständlichen Gründen allerdings. Prutz sucht in jener Bittschrift seine Komödie möglichst als harmlosen Versuch einer Aristophanesnachahmung hinzustellen, bei welcher Bemühung die Hindeutung auf Platen nur abschwächend hätte wirken können, war doch der erst unlängst (1835) verstorbene Verfasser der „Polenlieder" durchaus kein Anhänger der Reaktion. Ausserdem aber sagt Prutz in dem angeführten Zitat nur, dass er den Griechen nach Form und Wesen habe nachbilden wollen, d. h. also, dass er von Aristophanes Metrik, Gebrauch der Parabase, des Chors mit Strophe Antistrophe und Epode, Selbstpersiflage der auftretenden Personen und möglichst freies, ungezügeltes Spiel der Satire entlehnt habe. Das alles hätte er freilich auch bei Platen u. a. finden können, ohne direkt auf Aristophanes zurückzugreifen, aber selbst wenn er dies tut, bleibt es immer nur der Rahmen der Handlung, deren einzelne Züge er nicht dem Griechen, sondern vorwiegend Platen abgelauscht hat. Dieser Punkt erscheint mir daher weit wichtiger und ich setze ihn an die erste Stelle.

Wir haben bereits gesehen, dass Prutz in der ersten Parabase (S. 57) Platen mit begeisterten Worten preist, es liegt also recht nahe einen starken Einfluss des Grafen auf unsere Komödie anzunehmen und in der Tat erscheint dieser bei näherer Betrachtung als Vorbild für die einzelnen Momente der Handlung. Vergleichen wir einmal zunächst den ersten und fünften Akt von Platens „Verhängnisvoller Gabel"*) mit dem ersten und

*) Platens Werke, hersg. von Wolff und Schweizer in Meyers Klassiker-Ausgaben, Bd. 2. Leipzig und Wien, 1895.

dritten Akt der „Wochenstube", so können wir uns überzeugen, dass hier in den Grundzügen hervorstechende Aehnlichkeiten obwalten.

„Die verhängnisvolle Gabel", Akt I. (S. 13 ff.):

Der Jude Schmuhl wird vor den Ortsrichter Damon geführt, um sich des an Mopsus begangenen Diebstahls wegen zu verantworten. Als Damon in ihm aber einen alten Freund erkennt, lässt er die Sache fallen und nun erzählt ihm Schmuhl von der Schatzkiste im Hofe des Mopsus, die er in seinen Besitz zu bringen beabsichtigt. Er verspricht nach glücklich vollbrachter Tat den Inhalt der Kiste mit Damon zu teilen.

„Die politische Wochenstube", Akt I. (S. 21 ff.):

Der Intrigant Schlaukopf kommt als Bettler verkleidet in das Haus des Doktors und soll von diesem hinausgeworfen werden. Als er aber in Schlaukopf einen alten Freund erkennt, zieht er andere Saiten auf und Schlaukopf, wieder versöhnt, erzählt ihm, dass er gewillt sei, die schwangere Germania in des Doktors Anstalt entbinden zu lassen, woraus dem Doktor grosse Vorteile entspringen würden.

Es entsprechen sich also der Charakteranlage nach: 1) Schmuhl und Schlaukopf 2) Damon und der Doktor.

Schmuhl ist genau so skrupellos und niedrigdenkend wie Schlaukopf, auch ihm ist jedes Mittel zur Erlangung seiner Ziele recht und da er dem Ortsrichter Damon bereits für die unterlassene Ahndung seines an Mopsus begangenen Diebstahls verpflichtet und auch das gute Gelingen seines weiteren, wichtigeren Vorhabens durchaus von dem Wohlwollen Damons abhängig ist, so versichert er sich zunächst bei der Hebung des Schatzes, von welchem er ihm einen angemessenen Teil verspricht, der Beihilfe des Ortsrichters.

Auch Schlaukopf und der Doktor sind alte Freunde, die wohl schon so manches gemeinsam „ausgefressen" haben und jetzt hängt es von dem guten Willen des letzteren ab, die Entbindung der falschen Germania den Wünschen Schlaukopfs gemäss ausfallen zu lassen. Deshalb sucht dieser den Doktor durch Versprechungen einer angemessenen, hohen Belohnung seinen Plänen gefügig zu machen. Dabei möchte immer einer den anderen

betrügen, Schlaukopf, indem er dem Doktor zum Lohne für seine wichtige Mithilfe einen wertlosen Orden oder eines der gleich wertlosen Patengeschenke aufzuschwatzen bestrebt ist, während der Doktor es auf die mitgeführten Goldstücke der falschen Germania abgesehen hat und sich vornimmt, seinen Freund Schlaukopf nach Möglichkeit zu prellen. Dieser Zug stammt ebenfalls von Platen, wo sich Schmuhl in den alleinigen Besitz der Schatzkiste zu setzen sucht, um Damon auf diese Weise den versprochenen Anteil vorenthalten zu können.

Man beachte ausserdem die vielen politischen und literarischen Anspielungen in dem Dialoge zwischen Damon und Schmuhl bei Platen und dem Doktor und Schlaukopf bei Prutz, wo kräftige satirische Hiebe gegen die haltlosen Zustände im deutschen Vaterlande fallen.

Der letzte Akt unserer Komödie zeigt nach der Seite der Situation eine bemerkenswerte Uebereinstimmug mit dem fünften Akte von Platens „Verhängnisvoller Gabel“:

„Die verhängnisvolle Gabel“, Akt V. (S. 74 ff.):

Damon ist unschuldigerweise in den Verdacht geraten, Phyllis und deren Kinder getötet zu haben. Da der Schein gegen ihn ist, entflieht er und verbirgt sich im Gasthofe „Zur goldenen Gabel“, woselbst er unerkannt im Vorraume zu übernachten beschliesst. Mopsus befindet sich als Engländerin verkleidet mit Schmuhl in demselben Gasthofe. Letzterer beabsichtigt sich nächtlicherweile der mitgeführten Schatzkiste zu bemächtigen und sich damit aus dem Staube zu machen. Von bösen Träumen geplagt, kommt Mopsus in das Vorzimmer, wo er sich als Sühne für die begangene Mordtat mit der Gabel ersticht. Schmuhl und der Wirt eilen herbei. Nun springt der Deckel der Schatzkiste und Salome erscheint, den unangenehm überraschten und enttäuschten Schatzjägern die Lösung verkündend.

„Die politische Wochenstube“, Akt III. (S. 124 ff.):

Die unschuldig vertriebene echte Germania kommt in das Haus des Doktors, um sich dort vor ihren Verfolgern zu verbergen und setzt sich im Vorzimmer zum Schlafe nieder. Die falsche Germania kommt in den Vorraum, da sie ein Stelldichein mit Kilian verabredet hat, in dessen Begleitung sie entfliehen will.

Der Doktor, lüstern nach dem Gelde der falschen Germania, schleicht herbei, um diese zu bestehlen. Auch Schlaukopf erscheint, von bangen Sorgen wegen der Niederkunft der falschen Germania getrieben. Kilian naht zum Stelldichein. Die falsche Germania platzt und ihre Bestandteile treten zutage.

Es befinden sich also in gleicher Situation: Damon und die echte Germania, da beide, obwohl sie nichts verschuldet haben, ihr Heil in der Flucht zu suchen sich genötigt sehen. Ferner der als Engländerin verkleidete Mopsus und die falsche Germania, welche, gleichfalls auf der Flucht begriffen, dem Untergange geweiht werden. Endlich Schmuhl und Schlaukopf, die sich um ihre Erwartungen betrogen sehen, was auch in ähnlicher Hinsicht auf Damon und den Doktor zutrifft. Während es Schmuhl, Damon und der Doktor auf das Geld des verkleideten Mopsus bzw. der falschen Germania abgesehen hatten, versprach sich Schlaukopf von letzterer andere Vorteile, doch bleiben die Beweggründe die gleichen.

Im zweiten Akt der „Wochenstube" finden sich Szenen, die teils an solche der „Verhängnisvollen Gabel", teils an den „Romantischen Oedipus" erinnern:

„Die verhängnisvolle Gabel", Akt II. (S. 25):

Der zweite Akt beginnt mit einem Monolog des Mopsus, in welchem sich dieser über das dürftige Leben beklagt, das er des grossen Kinderreichtumes wegen zu führen genötigt sei, und in der folgenden Szene wird auf den Schatz im Hofe angespielt, dessen Besitz aller Not ein Ende machen würde. Hierauf erscheint Sirmio und gesteht der Phyllis seine Liebe, da er hofft sich durch ihre Beihilfe der Schatzkiste bemächtigen zu können. Er wird aber von Mopsus betroffen, der ihn hinausjagt.

„Die politische Wochenstube", Akt II (S. 64):

Der zweite Akt beginnt mit einem Monolog des Kilian, in welchem dieser des Hungers gedenkt, den er bis jetzt hat leiden müssen und sich freut, dass mit dem Einzuge Schlaukopfs und der falschen Germania bessere Zeiten eingekehrt sind. Hierauf gibt er seiner Liebe zur falschen Germania Ausdruck und nimmt sich vor, ihr einen Heiratsantrag zu machen, da er auf diese Weise auch in den Besitz des von ihr mitgeführten

Geldes zu gelangen hofft. Er wird sodann von Schlaukopf betroffen und unter dem Verdacht des Herumspionierens davongejagt.

Wir haben es also wiederum mit einem ganz augenfälligen Zusammenhange der Szenen bei Platen und Prutz zu tun, indem hier wie dort Situation und Motive genau übereinstimmen.

Ausserdem wäre noch auf den Auftritt zwischen Schlaukopf und der falschen Germania hinzuweisen, in welchem jener gegen letztere in Zorn gerät. Das sind offenbar Anklänge an den Wutausbruch des Mopsus gegen Phyllis (S. 34), die ein falsches Spiel mit ihm spielt und mit Sirmio das Weite suchen will, gleich der falschen Germania, welche hinter dem Rücken Schlaukopfs bereits mit Kilian das Stelldichein zur Flucht verabredet hat.

Dagegen verweist uns die Szene zwischen dem Doktor und dem Romantiker auf eine ähnliche im „Romantischen Oedipus", wo Nimmermanns masslose, geschwollene Eitelkeit durch den personifiziert auftretenden Verstand gegeisselt wird.

In den beiden Parabasen der „Wochenstube" — Stemplinger (S. 374) zählt irrtümlich drei, doch mag dies wohl nur Druckfehler sein — finden sich folgende Uebereinstimmungen mit Platen:

„Gabel" S. 22:

„Wisst ihr etwa, liebe Christen, was man Parabase heisst,
Und was hier der Dichter seiner Akte jedem angeschweisst?
Sollt' es keiner wissen, jetzo kann es lernen jeder Thor:
Dies ist eine Parabase, was ich eben trage vor".

„Wochenstube" S. 52:

„In die Wohnung schreiten jene: wohl! so lasst nun den Poeten
Nach dem Tact der Parabase selbst euch vor die Augen treten!
Denn dies ist ein griechisch Erbteil, und wir woll'n es nicht verschmähen,
Dass der Dichter der Komödie selbst darf Red' und Antwort stehen".

„Gabel" S. 41:

„Doch ihre Verse sind zu schlecht, sie passen nicht zu diesen.
Wie mancher dünkt sich Virtuos und schlägt gewalt'ge Triller,
Der blos als leere Phrase drischt, was Goethe sprach und Schiller".

„Wochenstube" S. 58:

Dass sie horchten mit Lust auf des Hänflings Gezirp und der Nachtigall
Lieder verschliefen".

S. 59:

„Und Verse o weh! (denn da kneipt es mich gleich), wie die Mundtsche Komödie der Irrung".

„Gabel" S. 72:

„Grössres wollt' er wohl vollenden, doch die Zeiten hindern es
Nur ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes" . . . . .
„Einem spätern Meister überlässt er die berühmte Tat
Volk und Mächtige zu geisseln, ein gefürchtet Haupt im Staat".

„Wochenstube" S. 61:

„Ja, Platen gewiss hat selber gefühlt, dass noch andere Fehden zu kämpfen".

S. 123:

„Dann, wenn du einst, in künft'ger Zeit, dein Recht dir hast genommen,
Dann wird, mit anderm Guten, dir auch die Komödie kommen!
Dann wird ein Aristophanes in Deutschland auch erstehen —
Und aus der „Wochenstube" dann mag man Patronen drehen!".

„Gabel" S. 84:

„Ueberseht huldreich die Gebrechen an ihm, und lasst euch durch's Gute bestechen!".

„Wochenstube" S. 62:

„Dies haltet im Sinn und messt danach den Versuch auch dieser Komödie,
Nicht zwackend am Recht, das dem Kinde man gönnt, anfänglich ein wenig zu straucheln:
Bis höher zuletzt, fortschreitenden Gangs, die gereifte Gestalt sich entfaltet".

Auch verspottet Prutz einzelne Dichter, die bereits Platen in den Parabasen der „Gabel" und im „Oedipus" verspottet hatte.

So werden z. B. in der „Gabel" (S. 22, 23 und 41) Clauren, Kind und Müllner verspottet. Prutz sagt von denselben Dichtern (S. 58):

„Denn verbannten ihn nicht (Platen) Kaltsinnigkeit und des Publicums schnödes Gelüste,
Das dem Müllner und Kind Beifall zurief und den Clauren, den fanden sie göttlich?!".

Diese Ausführungen dürften wohl zur Genüge dargetan haben, welche Bedeutung Platens Literaturkomödien, in denen es ja auch an politischen Anspielungen nicht ganz fehlt, für die Konzeption der „Wochenstube" gehabt haben, war es für Prutz doch auch besonders naheliegend einen Deutschen zum Vorbilde

zu wählen, den er als Dichter hochschätzte, und der bereits deutsche Zustände der Gegenwart in aristophanischer Art gegeisselt hatte.

Ein andrer Zug der „Wochenstube", nämlich die Szene zwischen dem Doktor und dem Philosophen, erinnert dagegen stark an das „Narrenschneiden" betitelte Fastnachtsspiel des Hans Sachs*). Hier wie dort befördert der Doktor auf dem Wege einer gründlichen Magenoperation recht unschöne, unangenehme, für den Patienten äusserst fatale Dinge ans Tageslicht. Bei Hans Sachs sind es die Narren der Völlerei, Unkeuschheit u. s. w., bei Prutz — gestohlene Manuskripte, unverdaute Stücke Hegelscher Logik u. s. f.

Ferner wäre hierbei noch an eine Szene in Goethes „Triumph der Empfindsamkeit" zu erinnern (Akt V, Szene 1), wo der der Mandandane nachgebildeten Puppe die empfindsamen Bücher aus der Brust geschnitten werden.

Bei der Explosion der falschen Germania endlich, ist man geneigt an Goethes „Faust II" zu denken, wo in einer Szene der „Klassischen Walpurgisnacht" Mephisto von den Lamien geäfft wird. Eine wörtliche Anlehnung deutet darauf hin:

Mephisto: „Doch ach! der Bovist platzt entzwei!".
Schlaukopf (S. 145): „Ei verwünscht — der Bovist platzt".

Es dürfte wohl kaum anzunehmen sein, dass hier eine rein zufällige Uebereinstimmung vorliegt, da dieses Bild durchaus ungewöhnlich ist.

Den Titel seiner Komödie, sowie den Gedanken die Vorgänge sich in einer Wochenstube abspielen zu lassen, verdankt Prutz zwar aller Wahrscheinlichkeit nach Holberg, was schon Hille (S. 114) andeutet, obwohl auch Platen, der im „Romantischen Oedipus", das Zwischenspiel (Akt II) kurz vor der Geburt des Oedipus in den Gemächern der hohen Wöchnerin Jokaste beginnen lässt, in dieser Richtung eine Anregung hätte bieten können. Aehnliche Motive finden sich übrigens bereits auch in Heines Gedicht „Das Kind"**).

*) Vgl. die Ausgabe von A. Keller und Edmund Goetze, Stuttg. Lit Verein 1870—1909, Bd. 5, S. 3.

**) Vgl. Heines Werke hrsg. von Ernst Elster in Meyers Klassiker Ausgaben Bibl. Inst. Leipzig u. Wien 1890. Bd. I, S. 311.

Als direkte Anlehnung an Aristophanes, weil bei Platen nicht vorhanden, werden wir die Form des Rededuells zwischen der echten und der falschen Germania anzusprechen haben, was auch Stemplinger (S. 374) hervorgehoben hat. Desgleichen hat er über einzelne von der Satire getroffene Persönlichkeiten, sowie über die Anspielungen auf charakteristische Zeitschäden gehandelt (S. 375-78). Eine Stelle jedoch, auf welche dort nicht hingedeutet worden ist, möchte ich hier anführen. Es sind dies die Worte des Doktors im ersten Akt (S. 42):

„O das ist nur der blinde Unterthanverstand
Der die erhabne Schlangenbahn der Obrigkeit
Nicht alsogleich begreifen kann".

Prutz gebraucht hier zum erstenmale ein Wort, das uns heute als Zitat geläufig ist: das Wort vom „beschränkten Untertanenverstand". Büchmann*) berichtet über den Ursprung dieses Wortes in seinem „Zitatenschatz" folgendes (S. 190 ff.):

„Im Jahre 1837 hob der König von Hannover die Verfassung seines Landes auf. Sieben Göttinger Professoren protestierten dagegen, worunter auch ein Elbinger, Professor Albrecht, war. Aus ganz Deutschland erhielten diese Professoren beistimmende Adressen, und auch eine aus Elbing an ihren Landsmann, den Hofrath und Professor Albrecht, die von Prince Smith verfasst war. Der verstorbene Jacob Riesen in Elbing hielt es für angemessen, dem damaligen Minister des Innern, von Rochow, eine Abschrift davon einzusenden, wonach folgende Antwort erfolgte, deren Original sich in der Elbinger Stadtbibliothek befindet".

Die betr. uns hier interessierende Stelle lautet:

„Es ziemt dem Unterthanen seinem Könige und Landesherrn schuldigen Gehorsam zu leisten und sich bei Befolgung der an ihn ergehenden Befehle mit der Verantwortlichkeit zu beruhigen, welche die von Gott eingesetzte Obrigkeit dafür übernimmt: aber es ziemt ihm nicht die Handlungen des Staatsoberhauptes an den Masstab seiner beschränkten Einsicht anzulegen und sich in dünkelhaftem Uebermuthe ein öffentliches Urtheil über die Rechtmässigkeit derselben anzumassen".

Prutz, welcher den „Göttinger Sieben" seiner Gesinnung nach nahestand und Dahlmann in einem Gedichte gefeiert hatte, besass also von diesem Schreiben des preussischen Ministers an Jacob Riesen Kenntnis und spielt nun in seiner Komödie darauf

*) Georg Büchmann: „Geflügelte Worte", 1. Aufl., Berlin 1864.

an. Dabei hat er den Satz von dem „Maasstabe seiner beschränkten Einsicht“ bereits in „blinden Unterthanverstand“ umgeformt.

Ein gewisser Parallelismus besteht zwar auch zwischen der Geisterbeschwörungsszene im Faust II (überschrieben „Rittersaal“), wo Mephisto den Einbläser spielt und den Astrologen die Geistererscheinungen kommentieren lässt, und der Szene, in welcher Schlaukopf der falschen Germania ein curriculum vitae einbläst. In beiden Szenen erfolgt am Schlusse eine Explosion mit für Mephisto wie Schlaukopf unangenehmen Folgen. Greifbare Stützen für eine Beeinflussung lassen sich allerdings nicht finden.

Handlung und Charaktere

Die Handlung unserer Komödie ist, genauer betrachtet, von ausserordentlicher Dürftigkeit. Schlaukopf führt dem Doktor die falsche Germania zu, um sie in dessen Anstalt entbinden zu lassen. Er verhandelt sodann mit dem bestechlichen Doktor wegen Unterschiebung eines fremden, seinen Wünschen entsprechenden Kindes. Schliesslich tritt die echte Germania auf und die falsche wird entlarvt. Alle zwischendurch eingestreuten Szenen haben mit dem Gange dieser Handlung überhaupt nichts zu tun, sie dienen lediglich der Verspottung einzelner Personen der Gegenwart. Aber auch die vielen Anspielungen und die politische Polemik in den Reden des Doktors und Schlaukopfs bringen die Handlung keinen Schritt vorwärts.

In der „Wochenstube“ tritt uns das Zeitleben in Allegorieen, Symbole und Abstraktionen eingehüllt entgegen, eine Gewandung, die bei Aristophanes zwar unmittelbarster Ausdruck der griechischen Zeitkultur ist, im Deutschland der 30-er und 40-er Jahre jedoch als fremdes Element anmutet. Selbst zugegeben, dass hier in dem scharfen Wirklichkeitserfassen und den realpolitischen Forderungen eine Uebereinstimmung vorliegt, ist sie doch derart lose, dass sie nur ganz allgemeine, äusserst schwache Verbindungen zu knüpfen vermag.

Das Beispiel Goethes, der im Walpurgisnachtstraum des „Faust I“, und noch stärker in der Mummenschanzszene des zweiten Teiles, den Gang der Handlung durch Einfügung ähnlicher Allegorieen, Symbole und Abstraktionen unterbricht, zeigt deutlich, wie verhängnisvoll ein solcher Schritt der Handlung werden kann, besonders für einen Dichter, der weit entfernt ist, ein Goethe zu sein.

Dieses Verfahren wirkt jedoch gleichzeitig in ungünstiger Weise auf die Gestaltung der Typen und Charaktere zurück, die des öfteren als Sprachrohr des Dichters benutzt werden, und deshalb aus ihrer eigenen Haut herausschlüpfen müssen, um Gedanken und Anschauungen auszudrücken, die mit ihrer Rolle im Widerspruch stehen. So muss z. B. der Doktor, ein Repräsentant jener feilen, niedrigdenkenden Menschensorte, die für Geld alles tut und der selbst von sich sagt (S. 33):

„. . . . . Doch du kennst mich ja:
Liberal, servil, monarchisch, constitutionell —
Hat nur mein Leib die rechte Constitution!!".

in einer anderen Szene sagen (S. 94):

„Wohl lächerlich: doch etwas Trübes hat es auch,
Dass dies das Ende unsrer Würdigsten sogar,
Und dass von solchen Kerzen solche Schnuppe bleibt!".

Genau so blass und schemenhaft ist auch die Gestaltung der übrigen Charaktere, die im Rahmen der fadenscheinigen, noch dazu von Platen abgeschriebenen Handlung in der Hauptsache zu Verkündern der satirischen Ausfälle des Dichters selbst herabgedrückt werden.

Stil. Zeigen sich hierin schon bestimmte Parallelen zu dem bereits besprochen Lustspiel „Nach Leiden Lust", so können wir hinsichtlich der Stilgebung ungefähr dasselbe Verfahren beobachten, welches wir dort kennengelernt haben. Hier ist es freilich nicht Shakespeare, sondern Platen, der das Vorbild abgibt und dessen Aristophanesnachahmung sich Prutz zum Muster nimmt. Stemplinger bemerkt bereits (S. 374), dass Prutz die mannigfachsten Formen des Versmasses zur Charakterisierung der wechselnden Stimmungen anwende, wie dies auch Aristophanes und Platen tun, und dass die komischen Wortzusammensetzungen gleichfalls auf Aristophanes zurückgehen. Ich möchte aber auch wieder hervorheben, dass die Behandlung der aristophanischen Metra im Deutschen ihre Vorlage bei Platen suchte und fand, wie denn auch die komischen Wortzusammensetzungen nach den Beispielen Platens geschaffen worden sind, der dies alles seinerseits allerdings von Aristophanes entlehnt hat. So nennt Platen etwa den Philosophieprofessor Hinrichs ein „Obertollhausüberschnappungs-

narrenschiff" (S. 61), oder Immermann wird als ein „Schwulsteinpöklerischer Musensohn" bezeichnet (S. 96), oder es wird von der „Franz-Horn-Zigeunerdeutsch-Berlinerei" (S. 167) gesprochen. Bei Prutz heisst es dann entsprechend: „Sackhüpfschornsteinfegerkäppchen" (S. 17) oder „Thor und Dreimaldurchunddurchvermenzelter" (S. 8), oder „Varnhagenstrohdreschredensartendrehender" (S. 93) u. s. w.

Dass sich Prutz, gleich Platen, gegen die schlechten Verseschmiede wendet, haben wir bereits gesehen, doch passieren ihm selbst mitunter arge Entgleisungen, wie z. B. in den Versen:

„Wohlan denn Schlaukopf, schlauen Kopfs nun zeige dich
Und wende rückwärts, welcher dich bedroht, den Pfeil!".

Die satirischen Angriffe, obwohl meist recht zutreffend, sind weit derber als bei Platen und in dieser Hinsicht dem Aristophanes näher, wahrscheinlich ist Prutz hierin aber auch von Heine beeinflusst worden, dessen satirischen Ausfälle sehr kräftig sind und oft das Zotige streifen.

So heisst es bei Prutz z. B. von Göschel (S. 10):

„Von allen Hegelböcken Er das einz'ge Schaf,
Dem öfters ich den warmen Pelz beneidete . . . .
Und als der Schelling in Berlin ward eingeführt
Und man den Hegel polizeilich ächtete,
Als Atheist etcaetera: da überkam
Ihn eine Furcht, recht eine kanonenfibrige,
Und in die Hosen plötzlich ging sein Hegeltum.
Seitdem mit völlig leerem Schädel wandelt er
Geehrt und glücklich".

Dass Prutz als Jungdeutscher für Herwegh Partei nimmt und ihn gar über Mörike stellt (S. 56), ist zwar von seinem Standpunkte aus verständlich, als literarisches Urteil jedoch durchaus falsch und verkehrt.

Der Versuch unseres Dichters in seiner „Politischen Wochenstube" eine deutsche politische Komödie zu schaffen, muss als missglückt bezeichnet werden, da auch hier seine poetische Gestaltungskraft in hohem Grade versagt hat. Gerade in dieser Komödie, deren Hintergrund die Lebenszustände der unmittelbarsten Gegenwart bilden, zeigt sich am allerdeutlichsten, wie wenig doch Robert Prutz ein echter Dramatiker war, hätte er uns doch sonst ein derartig farbloses, antikisierendes

Stück nicht zu bieten vermocht, wo wir ein lebendiges, tieferfasstes Bild seiner Zeit erwarten mussten, für deren Ziele und Aufgaben er selbst aus innerster Ueberzeugung das Schwert ergriffen hatte.

Um dies noch schärfer zu empfinden, brauchen wir uns nur einen Augenblick an Schillers „Kabale und Liebe“ zu erinnern, etwa an die Szene, in welcher von dem Auszuge der nach Amerika verkauften Landeskinder berichtet wird. Welch ein Unterschied!

Prutz war nicht ohne satirisches Talent, versteht es jedoch nicht dramatisch zu verwenden, da er die Satire nicht in Handlung umzusetzen und nur durch diese wirken zu lassen vermag, sondern seine satirischen Ausfälle einfach willkürlich einflicht.

Die zeitgenössische Kritik nahm das Werk freundlich auf. Sie übersah all seine künstlerischen Gebrechen und Mängel und bewunderte die kühne Aufdeckung der Zeitschäden, die rücksichtslos dem bissigen Spott der Satire preisgegeben wurden. Als dann später diese Dinge gegenstandslos geworden waren, mass man den Wert des Werkes hauptsächlich an der dem Aristophanes nachgebildeten Form, ohne den beträchtlichen Abstand zu erkennen, der die Komödie unseres Dichters von den Schöpfungen des grossen Griechen trennt. Unsere Untersuchungen haben gezeigt, dass „Die politische Wochenstube“, trotz der Anleihen bei Platen und Aristophanes auf dem Gebiete der deutschen politischen Komödie keinen Schritt vorwärts bedeutet, da es dem Dichter zu sehr an originaler poetischer Schöpferkraft gebrach, um den neuen Lebensidealen auch neue künstlerische Bahnen eröffnen zu können.

So bleibt denn „Die politische Wochenstube“, ohne irgendwelche künstlerische Wertschätzung für sich beanspruchen zu dürfen, nur ein bemerkenswertes, charakteristisches Zeitdokument jener gärungsreichen, vormärzlichen Epoche.

LEBENSLAUF.

Am 2. (15.) Januar 1887 als Sohn des Apothekers Adalbert Neumann und seiner Ehefrau Emilie, zu Riga in Livland geboren, genoss ich zunächst häuslichen Unterricht und trat dann am 1. September 1898 in die „Kommerzschule" meiner Vaterstadt, welche Anstalt ich Ostern 1905 mit dem Reifezeugnis verliess. Ich besitze die russische Staatsangehörigkeit.

Durch den Ausbruch der lettischen Revolution in meinen Studien behindert, bezog ich schliesslich Ostern 1907 die Universität Jena, um Deutsch, Englisch und Philosophie zu studieren. Im Wintersemester 1909/10 wandte ich mich nach Marburg, woselbst ich dann in der Folge das Studium der Philosophie mit demjenigen der Kunstgeschichte vertauschte und an der Fertigstellung meiner Dissertation arbeitete.

Ich promovierte am 30. April 1913 zum Dr. phil. und halte mich seitdem in der Heimat auf.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Professoren:

In Jena: Rudolf Eucken, Otto Liebmann†, Viktor Michels, Albert Leitzmann, Berthold Delbrück, Wolfgang Keller.

In Marburg: Hermann Cohen, Franz Bock, Ernst Elster, Friedrich Vogt, Wilhelm Viëtor.

Ihnen allen bin ich für die in ihren Vorlesungen und Uebungen empfangenen Anregungen und Kenntnisse zu grösstem Danke verpflichtet.

Besonderen Dank aber schulde ich Herrn Prof. Elster für das Wohlwollen und rege Interesse, das er meiner Arbeit stets entgegengebracht hat.

Herbert Neumann.

Riga, im Mai 1913.

DRUCKFEHLER.

Seite	9,	Zeile	1	von	unten	lies erstreckten	statt erstreckte.
„	12,	„	16	„	oben	„ dass	„ das.
„	14,	„	2	„	unten	„ ihren	„ ihrer.
„	17,	„	6	„	„	„ Heinrich	„ Heirich.
„	25,	„	1	„	oben	„ dass	„ das.
„	26,	„	8	„	„	„ Beweis	„ Beweiss.
„	29,	„	13	„	unten	„ diejenige	„ diejenigen.
„	30,	„	9	„	„	„ Eigenart	„ eigenart.
„	32,	„	13	„	oben	„ erstarrtes	„ erstartes.